

4^o

Hist. Lit.

340

Staatliche Bibliothek
Regensburg

4^o Hist. lit. 340

SBR069026262045



Über
die Poetik des Aristoteles
und
sein Verhältniß zu den neuern Dramatikern

von
FRIEDRICH VON RAUMER.

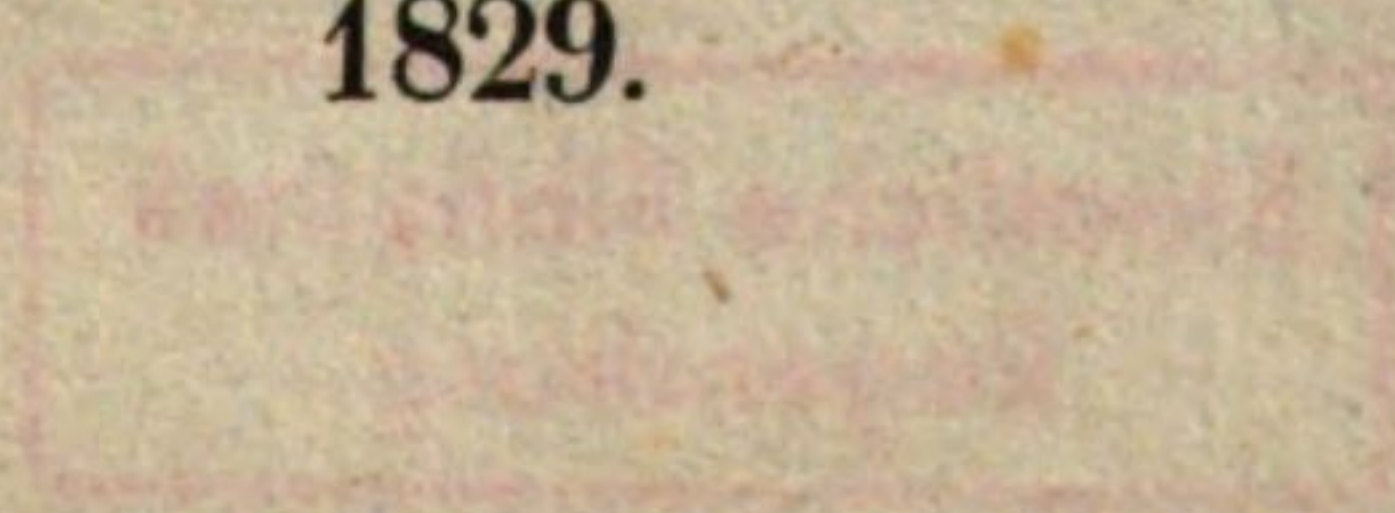


Gelesen in der Königlichen Akademie der Wissenschaften am 18. Januar 1828.

12

Berlin.
Gedruckt in der Druckerei der Königlichen Akademie
der Wissenschaften.

1829.



Über
die Poetik des Aristoteles

und
sein Verhältnis zu den neuern Dramatikern

von
FRIEDRICH VON RALPH

Gelesen in der Königl. Academie der Wissenschaften am 12. Januar 1822.

9/65/494

Staatliche Bibliothek
Regensburg

I n h a l t.

	Einleitung.....	Seite	1
I.	Von der Nachahmung, als höchstem Grundsatz der Kunst.....	-	5
II.	Von den Arten des Nachahmens.....	-	8
III.	Vom Lustspiele.....	-	12
IV.	Von der Definition des Trauerspiels.....	-	13
V.	Von der Reinigung der Leidenschaften.....	-	21
VI.	Über den Grund des Vergnügens an tragischen Kunstwerken.....	-	27
VII.	Von dem Verhältnisse der Kunst und insbesondere des Drama zur Sittlichkeit	-	29
VIII.	Über Freiheit und Nothwendigkeit, Schicksal und Vorsehung.....	-	37
IX.	Von den drei Einheiten.....	-	40
X.	Über das Verhältniß der Dichtkunst zur Geschichte.....	-	44
XI.	Über das Verhältniß des Aristoteles zur neuern, insbesondere romantischen Dichtkunst.....	-	54
	1. Calderon.....	-	59
	2. Shakspeare.....	-	62
	3. Goethe.....	-	63
	4. Schiller.....	-	64
	5. Neuere deutsche Tragiker.....	-	67
	Zusatz über Plautus und die Komödie der Alten.....	-	69



I n h a l t.

1	Einleitung.....	Seite
2	I. Von der Bedeutung des höchsten Grundgesetzes der Kunst.....	-
8	II. Von dem Affect des Nachdenkens.....	-
12	III. Von der Darstellung.....	-
13	IV. Von der Darstellung des Tugendhaften.....	-
21	V. Von der Reinigung der Tugendhaften.....	-
27	VI. Von dem Grund der Tugendhaftigkeit.....	-
29	VII. Von dem Tugendhaften der Kunst und insbesondere der Kunst der Sittlichkeit.....	-
37	VIII. Von der Kunst und Wissenschaft, Ethik und Logik.....	-
40	IX. Von dem Kunstwerke.....	-
44	X. Von der Bedeutung der Kunstwerke für die Menschheit.....	-
54	XI. Von der Bedeutung der Kunstwerke für die Menschheit.....	-
58	XII. Von der Bedeutung der Kunstwerke für die Menschheit.....	-
62	XIII. Von der Bedeutung der Kunstwerke für die Menschheit.....	-
68	XIV. Von der Bedeutung der Kunstwerke für die Menschheit.....	-
64	XV. Von der Bedeutung der Kunstwerke für die Menschheit.....	-
67	XVI. Von der Bedeutung der Kunstwerke für die Menschheit.....	-
69	XVII. Von der Bedeutung der Kunstwerke für die Menschheit.....	-

Über
die Poetik des Aristoteles, und sein Verhältniß
zu den neuern Dramatikern.

*Mit dem Ansehn des Aristoteles wollte ich bald fertig werden,
wenn ich es nur auch mit seinen Gründen zu werden wüßte.*

LESSING Dramaturgie II, 68.

Einleitung.

Werke, welche zugleich durch den Reichthum und die Schwierigkeit ihres Inhalts anziehen, sind von jeher vorzugsweise ein Gegenstand der Forschung und Erklärung gewesen. Zu diesen Werken gehört die Poetik des Aristoteles. Ihrer innern Beschaffenheit halber wurden aber nicht bloß abweichende, sondern selbst entgegengesetzte Urtheile über sie ausgesprochen, und was dem Einen höchst bewundernswürdig erschien, hieß dem Andern nicht selten oberflächlich und verkehrt. Mit Übergehung der Meinungen und Behauptungen vieler ältern Schriftsteller (z. B. des Vossius, Vavassor, Dacier, Batteux, Rapin, Perrault, Castelvetro u. a. m.) erinnere ich hier zunächst nur an Lessing und A. W. Schlegel. Jener sagt in seiner Dramaturgie (Werke Theil XXV, S. 385): „Ich stehe nicht an zu bekennen (und sollte ich in diesen erleuchteten Zeiten auch darüber ausgelacht werden), daß ich die Poetik des Aristoteles für ein eben so unfehlbares Werk halte, als die Elemente des Euklides nur immer sind. Ihre Grundsätze sind eben so wahr und gewiß, nur freilich nicht so faßlich, und daher mehr der Chikane ausgesetzt, als alles, was diese enthalten.“ — A. W. Schlegel hingegen äußert (Über dramatische Kunst II, 1, 82): „Wenn Aristoteles von der Redekunst nur die dem Verstande, ohne Einbildungskraft und Gefühl, zugängliche und einem äußern Zweck dienende Seite gefaßt hat; so kann es uns nicht befremden, wenn er das Geheimniß der Poesie noch weit weniger ergründete, dieser

Kunst, welche von jedem anderen als ihrem unbedingten Zwecke, Schönes durch freie Dichtung zu erschaffen und in der Sprache darzustellen, losgesprochen ist."

Dieser Ansicht widersprechend stellt Solger eine dritte auf (Schriften II, 545) des Inhalts: „Aristoteles hat nirgends gesagt, daß er die innersten Gründe der Kunst aufdecken wolle (ob er dies vielleicht mit Unrecht für unmöglich gehalten, geht uns hier nicht an); kurz er will nur ihre Gesetze aufstellen, wie sie sind. Wenn er dieses nun zwar nach empirischen Begriffen thut, aber mit steter Beziehung auf das, was die Kunst von allen übrigen Erscheinungen unterscheidet, und folglich mit stiller Voraussetzung eines höhern Grundes, so ist dagegen nichts einzuwenden."

Wenn Jemand, der sich auf keine Weise den Philologen und Philosophen beizählen darf, die aristotelische Poetik und die darüber gefällten Urtheile zum Gegenstande seiner Untersuchungen macht, so muß er mit Recht den Vorwurf der Anmaßung befürchten; in der That ist aber der Versuch nur aus Lernbegier und aus dem Wunsche hervorgegangen, jene ausgezeichneten Männer unter sich und den Aristoteles mit ihnen zu verständigen.

Jede Würdigung der Poetik des Aristoteles hängt zuvörderst ohne Zweifel davon ab, wie man überhaupt seine Philosophie betrachtet. Während nämlich viele ihn als bloßen Empiriker bezeichnen, welcher, ob der Masse des zu ordnenden Stoffes, sich nie über den Boden der gemeinen Erfahrung habe erheben können, ist neuerlichst wieder von einem philosophischen Meister behauptet worden: Aristoteles habe die Spekulation in ihrer tiefsten und erhabensten Richtung über Platon hinausgeführt, und dem Unbestimmten erst Haltung und Gestalt gegeben. Diese Widersprüche näher zu untersuchen und zu würdigen, geht über unsere Kräfte hinaus; Folgendes wünschten wir jedoch, behufs der weitem Untersuchung, eingeräumt zu sehn.

I. Wer die gesammten Schätze, welche Erfahrung und Geschichte darbieten, wahrhaft begreift und beherrscht, dem sind auch die Stufen gegeben, welche emporsteigend er das Höchste erreicht; und umgekehrt: wer (wie Platon) über jenem Boden in kühnem Fluge dahinschwebt, dem wird nie die Fähigkeit ganz ermangeln, von oben herab auch das Gegebene in seiner Einzelheit richtig zu erkennen. Bei aller Verschiedenheit der Aufgaben

und der Standpunkte, gehn hier die Betrachtungen und Ergebnisse in einander über.

II. Jeden Meister muß man aus seiner Natur und Stellung heraus beurtheilen, und wo Zweifel und Einreden entstehn, einen Mann wie Aristoteles günstig, *utiliter*, das heißt wo möglich so erklären, wie er sich wohl selbst erklärt haben würde.

Wollte also Aristoteles (wie Solger annimmt) nicht die innersten Gründe der Kunst, sondern nur ihre Gesetze wie sie sey aufdecken, jedoch unter Voraussetzung eines höhern Grundes, so ist hiegegen in der That so wenig einzuwenden, als wenn ein Anderer, von der entgegengesetzten Seite her, einen ähnlichen Versuch machte. Beide Forscher müßten sich doch irgendwo und wie begegnen; nur würde im letzten Falle die Richtigkeit des leitenden Grundsatzes, in jenem die Trefflichkeit des Vorhandenen und Beurtheilten vorzügliche Beachtung verdienen.

An dieser Stelle möchten wir uns gegen den, scheinbar so unlängbaren Schluß A.W. Schlegels, von der Rhetorik des Aristoteles auf seine Poetik, eine Einwendung erlauben. Wollte man nämlich auch zugeben, Aristoteles habe dort, wie hier, nur gewisse Regeln von dem empirisch Gegebenen abstrahiren und für gewisse Zwecke zusammenstellen wollen; so hätten doch für die Poetik andere und höhere Ergebnisse wie für die Rhetorik hervorgehn müssen, weil die Redekunst in Hellas allerdings oft einseitigen Zwecken untergeordnet wurde, die Dichtkunst hingegen zur unabhängigsten, höchsten Ausbildung emporstieg.

Indeß schwinden die Vorwürfe, welche sich hienach gegen die Rhetorik des Aristoteles machen ließen, fast ganz, sobald wir berücksichtigen, was er bezweckte, und aus welchem Standpunkte er diese Kunst und sein Werk betrachtete. Die gewöhnlichen Rhetoriker⁽¹⁾, so lautet seine Lehre, reden nur von äußerlichen, auf den Hörer Bezug habenden Mitteln; es soll aber nicht bloße Gewohnheit, sondern wahre Einsicht vorwalten, es ist hier von Kunst und Kunstwerken die Rede (τέχνης ἔργον). Jene äußern Mittel, Überzeugung hervorzurufen, sind nur der Leib der Redekunst (σῶμα τῆς πίστεως); ihre Seele ist die Wahrheit selbst. Von dieser soll der Redner also den Richter nicht durch Zorn, Mitleid und dergleichen ablenken, ihn nicht

(¹) Siehe hauptsächlich *Rhet.* I, c. 1, 2, 4.

für das Schlechte zu gewinnen suchen (οὐ γὰρ δεῖ τὰ φαῦλα πείθειν). Mißbrauch der Redekunst entscheidet nicht über ihren Werth an sich, denn alles Treffliche, z. B. Reichthum, Gesundheit, Tapferkeit und dergleichen, kann gemißbraucht werden.

Der Zweck, das Vermögen (δύναμις) der Rhetorik ist, überall das Glaubhafte (πιθανόν) darzuthun; den höchsten Glauben aber erweckt das Ethische (κυριωτάτην ἔχει πείσιν τὸ ἥθος). Sonst hat jene Kunst keinen vorherbestimmten sachlichen Inhalt; sie bezieht sich auf die Form, welche mannigfachen Inhalt zu verarbeiten bekömmt. Wollte jemand auf die ersten Principien (ἀρχαί) zurückgehn, so befände er sich nicht mehr in der Dialektik und Rhetorik, sondern in derjenigen Wissenschaft, von welcher die Principien hergenommen wären. Wer Rhetorik und Dialektik nicht als Vermögen (δυνάμεις), als Künste und Kunstmittel, sondern als Wissenschaften (ἐπιστήμαι) betrachtet, der löset ihre Natur auf und führt sie von dem Formellen in das Reale. Die Wahrheit, und das Rechte und Richtige für alle Dinge zu finden, über die man reden kann, ist nicht Sache der Rhetorik, es ist Geschäft einer höhern und wahrhaftern Kunst und Erkenntniß (τέχνης ἐμφρονέστερας καὶ μᾶλλον ἀληθινῆς). — Ohne Zweifel richten sich mehrere dieser Grundsätze gegen das, was Platon z. B. im Gorgias lehrt; wir können uns jedoch auf keine nähere Prüfung insbesondere der Frage einlassen, ob schlechthin formale Disciplinen möglich sind, und von dem realen Inhalte getrennt werden können.

Das hier Mitgetheilte dürfte hinreichen, die Ansichten über die Rhetorik des Aristoteles zu berichtigen und in mancher andern Beziehung auch über die Poetik Licht zu verbreiten.

Wir halten diese weder für einen, von fremder Hand gefertigten Auszug eines nicht aristotelischen Werkes, noch für eine Art von Heft, mündlichen Vorträgen nachgeschrieben; sie ist vielmehr, unseres Erachtens, gewiß von Aristoteles selbst, obgleich zweifelhaft bleiben mag: ob er den Entwurf später nochmals überarbeiten wollte, oder ob manche Theile verloren gingen, oder ob sie niemals geschrieben wurden. Diese Fragen nach Wahrscheinlichkeit oder Unwahrscheinlichkeit umständlich zu untersuchen, ist so wenig unsere Absicht, als einen fortlaufenden Commentar des Werkes zu liefern; es sey verstattet zerstreute Bemerkungen, unter gewisse Hauptabschnitte zusammengefaßt, vorzulegen.

I. Von der Nachahmung, als höchstem Grundsatz der Kunst. /

In der Regel nimmt man an, daß Philosophen, welche das menschliche Denken und Handeln lediglich aus der Erfahrung hervorgehn lassen, alle Kunst auf ein Wiederholen des Erfahrenen zurückführen und die Nachahmung als höchsten Grundsatz der Kunst hinstellen müssen. Abgesehen nun von unserer obigen Behauptung, wonach ächte Erfahrung und ächte Spekulation immer ineinander übergehn und sich ergänzen, scheint uns jener Grundsatz des bloßen Nachahmens auf einer so ungemein einseitigen Betrachtung der verschiedenen Künste zu beruhen, daß ihn im gewöhnlichen Sinne kein Philosoph und gewiß nicht der scharfsinnige Aristoteles behaupten konnte.

Schon bei der Bildhauerei, wo er sich noch am leichtesten nachweisen läßt, muß man einer unbedingten Nachahmung z. B. der Augen, Haare und dgl. entsagen; bei der Malerei verschwindet das Körperliche ganz, und jene beschränkt sich hier etwa auf das, was die Bildhauerei (wie z. B. die Farben) nicht nachahmen konnte. Fast noch größer ist die Umwandlung in der Poesie: denn so sehr wir auch daran gewöhnt sind Wort und Sache für dasselbe zu nehmen, findet hier doch eine so wunderbare Übersetzung statt, daß sie in ganz anderem Sinne Nachahmung heißen müßte, als bei der Bildhauerei. Dasselbe gilt für die Baukunst, wenn man etwa Lust hat sie lediglich auf Nachahmung von Baumstämmen, Höhlen u. dgl. zurückzubringen. Ganz zu Schanden endlich wird jener Grundsatz bei der Musik, welcher Kunst gar kein äußerliches Vorbild zum Nachahmen gegeben ist. Vielmehr gehört es meist zu den Zeichen der Ausartung, wenn natürlicher Lärm in ihren Kreisen nachgeahmt, wenn gesponnen, getrommelt, gekrähet, gebrüllt, geschossen, geschmiedet wird. Eben so wenig hat es mit den sentimentalen Vergleichen auf sich, die von Lerchen und Nachtigallen hergenommen sind, in Wahrheit aber nur untergeordnete Talente bezeichnen können, die bis zur höchsten menschlichen Kunst noch nicht durchgedrungen sind.

Schon aus diesen Andeutungen scheint uns hervorzugehn, daß der Grundsatz der Nachahmung nirgends unbedingt, und bei gewissen Künsten gar nicht als Richtschnur aufgestellt werden kann. Auch ist dies dem Aristoteles niemals eingefallen. Die Worte *μίμησις* und *μιμῆσθαι* werden freilich in der Regel durch Nachahmung und Nachahmen übersetzt, eine nähere Prüfung ergibt jedoch, daß diese deutschen Worte keineswegs immer jenen

griechischen ganz entsprechen, und der Sinn nicht selten besser getroffen wird, wenn man sagt: Gestaltung, Bildung, Werk, oder vielleicht am Besten, Darstellung ⁽¹⁾. Ferner läßt sich aus keiner Stelle erweisen, daß Aristoteles für irgend eine Kunst die genaueste Treue und Nachahmung des äußerlich Gegebenen als höchstes Ziel aufstelle, und Veränderungen, Abweichungen von der sogenannten Natur in ihren vereinzelter Erscheinungen, mißbillige; nach welchem verkehrten Sinn einige Neuere ihre unhaltbaren Kunstlehren aufgebaut haben. Zum Beweise nur Einiges:

1) trennt Aristoteles Inhalt und Form der Poesie, und ⁽²⁾ spricht von angemessenem Wechselverhältnisse beider, meint aber nicht, daß etwa für die verschiedenen Silbenmaasse, irgendwo und wie, von Natur ein nachzunehmendes Vorbild gegeben sei.

2) Unterscheidet er Poesie von Geschichte, und theilt dem Dichter das Recht und die Pflicht zu, selbst zu schaffen oder doch umzugestalten.

3) Empfiehlt er den Dichtern (gleichwie den Malern) das Gegebene zu verschönern, zu veredeln, zu verklären (XV, 11; XXVI, 28.), und stellt des Zeuxis Verfahren hiebei als Muster auf. Dasselbe wird aber doch niemand so materialistisch erklären, als habe der Künstler Vereinzelteres, *disjecta membra*, haltungslos aneinander gesetzt; er hat vielmehr durch die Kraft seines Geistes das Schöne wiedererzeugt und geboren, dergestalt daß er und Raphael (welcher sich hierüber in seinem Briefe noch idealistischer ausdrückt) im Wesentlichen doch wohl auf ähnlichem Wege waren. Wenn Aristoteles

4) ganz einfach sagt: der Dichter müsse sich des Gegebenen angemessen bedienen, aber auch erfinden (*εὐρίσκειν*; XIV, 11.); wenn er äußert: man könne die Dinge auf dreierlei Weise darstellen (XXVI, 1—3.), wie sie sind, wie sie zu sein scheinen, und wie sie sein sollten; so ist der Dichtkunst, mit Beseitigung untergeordneter Zwecke, als freies Ziel die Erschaffung des Schönen, verträglich mit der Darstellung des Wahren, zugewiesen. Ja das *παράδειγμα* (XV, 11; XXVI, 28.), was Aristoteles öfter als das Anzustrebende bezeichnet, ist nichts anderes als was wir heutiges Tages Ideal nennen, und worunter man den äußersten

⁽¹⁾ I, 9, 12; VI, 6; IX, 9; XXIV, 9.

⁽²⁾ I, 10.

Gegensatz einer pedantischen Nachahmung versteht. Oft heisst freilich παράδειγμα nur Beispiel, wenn aber Aristoteles (*Rhetor.* I, 2, 19.) sagt: es verhalte sich wie ein Theil zum Theile, wie Ähnliches zu Ähnlichem, so steht doch der allgemeinere und höhere Begriff stets im Hintergrunde, und die verschiedenen Beispiele oder Muster (Muster heisst παράδειγμα *Rhet.* III, 14, 1.) läutern sich eben wechselseitig zum Ideale hinauf. Dies erhellt auch daraus dass Aristoteles äussert: τὸ παράδειγμα δεῖ ὑπερέχειν (XXVI, 28.), das Muster muss höher stehn, drüber hinaufreichen; und dass er den Sophokles als einen zum Ideellen hingewandten höhern Dichter, den Euripides aber als einen solchen bezeichnet (XXVI, 11.), der sich oft nicht über die niedere Nachahmung erhob.

Aristoteles hat also (dies dürften seine Vertheidiger behaupten) die Idee des Schönen nicht blofs durch Zergliederung, sondern auch (gleichwie Platon) durch anschauende Begeisterung erfassen wollen, wenn gleich jener mehr den analytischen, dieser den synthetischen Weg einschlug. Findet sich doch der Grundsatz der Nachahmung selbst bei Platon, indem er sagt (*Republ.* III, 394.): das Trauerspiel und Lustspiel beruhe ganz auf der μίμησις. Zugegeben, dass er hierunter nur die dialogische Form im Gegensatz der erzählenden verstanden, und die Wurzel und Grundlage der ganzen Schönheitslehre tiefsinniger gefasst habe; so bleibt dem Aristoteles doch das Verdienst genauerer Entwicklung. Denn, sagt Solger (*Erwin* II, 178.) mit Recht: „wenn wir alles auf die Idee beziehen, alles aus ihr hervor und in sie zurückgehn lassen, so erkennen wir die Welt des Schönen mit ihrem ganzen Dasein immer nur so, wie sie in der allgemeinen Idee begriffen ist. Nun aber besteht diese doch auch in dem Besondern und Einzelnen, wie es an dem Umfange jener Welt umherliegt und nur als Einzelnes von unsern Sinnen wahrgenommen wird. Die Kunst (S. 256.) vollendet sich allemal erst auf dem eigentlichen Scheidepunkte, wo das Wesentliche und Endliche zugleich ist. Sie muss (S. 271.) überall durch Gegenwart erfüllt und geschlossen sein; denn das Wirken des Verstandes behandelt alles, Idee und Erscheinung, als dieselbe gegenwärtige Wirklichkeit.“

Mag Platon (so fahren die Vertheidiger des Aristoteles fort) Schönheit und Dichtkunst noch so sehr preisen und idealisiren; ihr Wesen kann er unmöglich ganz verstanden haben, da er die Dichter alles Ernstes aus seinem Musterstaate hinausweist. Auch reicht das Lob des Aristoteles, welcher

ihre Werke für philosophischer und trefflicher hält, als die der Geschichtschreiber, weit über das hinaus, was Platon irgendwo darüber in unbestimmten Worten, oder, mit sich selbst im Widerspruche, beigebracht hat.

Wer (dies können wohl Alle zugeben) kleinliche, geistlose, pedantisch genaue Nachahmung mit Aristoteles rechtfertigen will, hat ihn so mißverstanden, als wer (mit Zurücksetzung aller Wahrheit und Wirklichkeit) gehalt- und gestaltlose, schwebelnde und nebelnde Werke für platonische Ideale ausgiebt.

II. Von den Arten des Nachahmens.

An die vorstehenden Bemerkungen über den Sinn, welchen Aristoteles mit den Worten Nachahmung und Darstellung überhaupt verbindet, schließt sich der Versuch einer Erläuterung des zweiten Kapitels an, wo es unter anderem heisst: ἐπεὶ δὲ μιμοῦνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας, ἀνάγκη δὲ τέτους ἢ σπουδαίους ἢ φαύλους εἶναι. (τὰ γὰρ ἥδη σχεδὸν αἰεὶ τούτοις ἀκολουθεῖ νόμοις, κακία γὰρ καὶ ἀρετὴ τὰ ἥδη διαφέρουσι πάντες). ἥτοι βελτίονας, ἢ καὶ ἡμᾶς, ἢ χείρονας, ἢ καὶ τοιούτους ἀνάγκη μιμεῖσθαι. ὥσπερ οἱ γραφεῖς, Πολύγνωτος μὲν κρείττους, Παύσων δὲ χείρους, Διονύσιος δὲ ὁμοίους εἶκαζε. — Und: ἐν τῇ αὐτῇ δὲ διαφορᾷ καὶ ἡ τραγωδία πρὸς τὴν κωμωδίαν διέστηκεν. ἡ μὲν γὰρ χείρους, ἡ δὲ βελτίους μιμεῖσθαι βούλεται τῶν νῦν. Dies heisst nach Buhles Übersetzung: „Da die Nachahmung sich auf Handelnde bezieht, diese aber nothwendig gut oder böse sein müssen, (sofern Sittlichkeit hierauf fast immer allein beschränkt ist, indem in Ansehung ihrer Sitten sich Alle durch Tugend und Laster unterscheiden), so muß die Nachahmung entweder die Menschen besser darstellen als sie wirklich sind, oder schlechter, oder auch wie sie sind. So veredelte Polygnotos unter den Malern seine Originale, Pauson verschlechterte sie, Dionysios copirte sie natürlich. — Hierin ist auch die Tragödie der Komödie entgegengesetzt; jene will die Menschen edler darstellen als sie sind, diese schlechter.“

Zur richtigen Würdigung des Textes und der Übersetzung gehört zuvörderst, daß man den Sinn der von Aristoteles gebrauchten Beiwörter richtig auffaßt; denn je nachdem man sie durch das eine oder das andere deutsche Wort wiedergiebt, sind ganz verschiedene Folgerungen daran gereiht worden. Man muß also erklären: σπουδαίους und φαύλους, βελτίους und χείρους, κρείττους und ὁμοίους. — Der erste Ausdruck, die Nachzuahmenden

müßten sein *σπουδαῖοι ἢ φαῦλοι*, soll offenbar einen bestimmten Gegensatz in sich schliessen, und die alte lateinische Übersetzung sagt auch ganz einfach *boni aut mali*. Hermann dagegen setzt, da dieser allgemeine Gegensatz nicht in den Worten liegt, *strenui aut ignavi*, und kommt damit der Sache im Lateinischen vielleicht so nahe als irgend möglich. Im Deutschen müssen wir die Worte gut und böse aus ähnlichen Gründen verwerfen; über die Wahl anderer entstehen aber Bedenken. Thätig und unthätig, kraftvoll und schwächlich, ernsthaft und leichtsinnig, großartig und kleinlich, edel und gering; alle diese und noch anders modificirte Gegensätze liegen darin verborgen. Je nachdem man aber den einen oder den andern mit mehr Nachdruck hervorhebt, wird sich die Tragödie und Komödie (auf die zuletzt Aristoteles alles bezieht) zweifelsohne verschieden gestalten ⁽¹⁾.

Der zweite Gegensatz *χείρους* und *βελτίους*, *meliores* und *deteriores*, besser und schlechter, welcher am Schluß jener Stelle ausgesprochen ist, würde die richtigste Erläuterung jener Beiwörter geben, wüßte man nur gewiß, wer unter den Schlechten, die der Komödie, und den Bessern, die der Tragödie zugewiesen sind, zu verstehen sei?

Suchen wir jetzt (da unseres Erachtens der sittliche Gegensatz hier eben so wenig ausreicht, als bei jenen ersten Beiwörtern) Hülfe bei den drei noch übrigen; so findet sich hier das *χείρους* wieder, statt des *βελτίους* steht aber *κρείττους*, welche Abweichung und Nebenbestimmung eine Erläuterung giebt, wie bedarf. Der lateinische Text hat aber beide Male *meliores*, und in gleichem Sinne übersetzt Winkelman (Gesch. d. Kunst I, 588.): Polygnotos hat seine Figuren besser, Pauson schlechter und Dionysios ähnlicher gemalt. — Diese Übersetzung erscheint uns nicht so gut, als die daran gereimte Erläuterung. Bleiben wir nämlich zuvörderst bei jener stehn, so hat Aristoteles offenbar keinen der drei Maler ganz verdammen, sondern nur ihr Verhältniß zu einander ausdrücken wollen. Jene deutschen Worte geben aber gar keine rechte Reihenfolge und keine eigenthümliche Theilung, da das ähnlicher, ohne nähere Bezeichnung, als Vorzug erscheinen und mit dem Bessern meist zusammenfallen würde. Hiezu kommt, daß laut Aelian (*Variae histor.* IV, 3.)

(1) Immer muß *σπουδαῖος* mit *ἀρετῇ* zusammengestellt werden: *ἀρετῆς ἴδιον ὃ τὸν ἔχοντα ποιεῖ σπουδαῖον*. Topic. V, 3, 3. *κιστριζὲ μὲν τὸ κιστρίζειν, σπουδαῖον δὲ τὸ εὔ*. Ethik. Nicom. I, 2, wo auch allgemein *ἡ κατ' ἀρετὴν ὑπεροχὴ*, der *σπουδαιότης* gleich gesetzt wird. Ferner sind Topic. II, 11, 4. *ἐλευθέριοι, σωφρονικοί, φρόνιμοι* nur Arten und Differenzen von *σπουδαῖοι*.

Dionysios in Hinsicht auf Kunst, Ausdruck, Leidenschaft, Stellung und Gewänder, dem Polygnotos fast gleich war, und nur in Beziehung auf die Grösse seiner Gemälde von ihm abwich. Diese Verschiedenheit der Grösse könnte sich finden bei dem Flächeninhalt der Bilder überhaupt, oder bei den einzelnen Gestalten. Jene erste Erklärung hat selbst hinsichtlich des Textes Schwierigkeiten, eher lassen sich die Worte nach der letzten so deuten: Polygnotos hat gröfser, kolossal; Dionysios in natürlicher Grösse; Pauson kleiner, in Miniatur gemalt; wobei aber, weil jede Art, so wie ihr eigenes Maafs so ihren eigenen Werth hat, von besser und schlechter nicht füglich die Rede sein könnte ⁽¹⁾. Andere Ausleger behaupten (die Sache innerlicher nehmend): Polygnotos habe Götter und Helden, Dionysios Menschen, Pauson Thiere gemalt, was sich aber geschichtlich nicht hinreichend erweisen läfst. So kommen wir (womit auch Winkelmann's Erklärung im Wesentlichen übereinstimmt) dahin, zu behaupten: *κρείττους* heifst vollkommner, sofern dies eine Hinwendung auf das Edle, Grofse, Erhabene in sich schliesst; *ῥηϊνός*, einfache, wahre Nachahmung und Darstellung des Gegebenen; *χαίρως*, geringer, aufs gemeine Leben und die Parodie gewandt ⁽²⁾. Zur ersten Gattung gehören Dichter und Maler wie Aeschylos und Michel Angelo, zur zweiten manche ältere deutsche Maler, zur dritten viele Niederländer.

Diese reichere Gliederung und von der Malerei hergenommene Bezeichnung, hat man fast niemals richtig auf die Dichtkunst übertragen; sondern in der Regel alle jene Beiwörter in gut und böse, oder besser und schlechter zusammengeworfen, und die beiden lobenden dem Trauerspiele, die tadelnden dem Lustspiele zugewiesen. Daraus sind dann arge Irrthümer vielfacher Art erwachsen, z. B. dafs die Natur beider Dichtungsarten sich in einem moralischen Gegensatz erschöpfe; dafs die Tragödie übermenschliche, von allen Unvollkommenheiten gereinigte Geschöpfe darstellen müsse, die Komödie hingegen ein Tummelplatz für die ärgsten und jämmerlichsten Leute sein dürfe; dafs überhaupt die Tragödie weit vornehmer sei und höher stehe als die Komödie u. s. w.

An all diese Dinge hat Aristoteles gar nicht gedacht, ja sie widersprechen geradehin den Worten und dem Geiste seines Werks.

⁽¹⁾ Eher von *grandios*, entgegengesetzt einer ängstlichern *ἀνγυβεία*.

⁽²⁾ Hiemit ist, wie ich so eben sehe, Meyer einverstanden. Geschichte der bildenden Künste II, 192.

Wie unpassend es sei, das sittlich Bessere der Tragödie, das sittlich Schlechtere dem Lustspiele zuzuweisen, geht auch schon aus der Betrachtung hervor, daß in diesem nur leichtere Vergehen und Mängel dargestellt und verspottet werden, für schwere Verbrechen aber gar kein Raum vorhanden ist. Insofern wäre das Lustspiel die reinere und sittlichere, das Trauerspiel hingegen die unsittlichere, schlechtere Hälfte der dramatischen Dichtkunst; von welchem Scheidungsgrunde und Gegensatze vernünftigerweise aber nicht die Rede sein darf. Oder man könnte mißdeutend auch alle Nachbildung des Wirklichen und Seienden verwerfen, weil hier das dritte Beiwort ὁμοιος, natürlich, ähnlich, fehlt, und (mit Übergehung des Dionysos) lediglich die Richtungen des Polygnotes und Pauson auf Trauerspiel und Lustspiel angewandt sind. In der That darf aber Wahrheit und Ähnlichkeit (jedoch unter den bereits gegebenen nähern Bestimmungen), überall nicht fehlen.

Aristoteles hat also wohl nur daran gedacht, daß man mit geringen und geringhaltigen Personen (und wären sie sonst noch so gut) keine Tragödie zu Stande bringt, weil der beschränkte Kreis (das φαυλότερον) ihres Lebens nie zu den erforderlichen Thaten und Gemüthsbewegungen gesteigert werden kann. Und umgekehrt läßt sich der Zweck der Komödie selten erreichen, wenn man Herrschende, Hochgestellte (die σπουδαῖοι) ⁽¹⁾ aus ihren großen Kreisen herausreißt, um an ihnen lediglich das Beschränkte menschlicher Ansichten und Eigenheiten zu entwickeln. Wer also an einem Bauer und Bürger, die höchsten Triebfedern und Erscheinungen des Ehrgeizes, der Herrschsucht, des Heldenmuths, der politischen Triebfedern u. s. w. darstellen wollte, hätte sich hienach eine sehr schwere,unaristotelische Aufgabe gewählt; und noch verkehrter wäre es, etwa die Königin Elisabeth zum Mittelpunkt eines Lustspiels zu machen, worin lediglich weibliche Eitelkeit gerügt und verspottet werden sollte.

Inwiefern die Liebe, als allgemeine menschliche Eigenschaft, in allen Formen und Regionen erscheinen und sich geltend machen kann, ist eine anziehende Frage, deren Beantwortung uns aber von unsern diesmaligen Versuchen zu weit abführen würde.

⁽¹⁾ Die Hochgestellten sind darum nicht immer die Hochgesinnten und Grofsartigen, doch findet eine Wechselwirkung der Stellung, Gesinnung und der Handlungen in der Regel statt. Bei dem σπουδαῖος muß beides zusammentreffen und wirken.

III. Vom Lustspiele.

Das Vorstehende wird noch deutlicher durch das was Aristoteles im fünften Kapitel über das Lustspiel sagt: ἡ δὲ κωμωδία ἐστὶν ὥσπερ εἵπομεν, μίμησις φαυλοτέρων μὲν, οὐ μέντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν, ἀλλὰ τοῦ αἰσχροῦ, οὐ ἐστὶ τὸ γελοῖον μόνον. τὸ γὰρ γελοῖον ἐστὶν ἀμάρτημά τι καὶ αἶσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν. — Wir würden diese Stelle in freier Übersetzung so fassen: Das Lustspiel ist, wie wir sagten, eine Darstellung zwar des Geringen, aber nicht des ganz Schlechten und Bösen. Es hebt das Lächerliche hervor, welches ein Theil des Ungeziemenden und ein Mangel ist, der weder Schmerz erregt, noch Verderben herbeiführt.

Sobald man an dieser Stelle das Wort αἶσχος durch lasterhaft oder schändlich, oder auch nur durch häßlich übersetzt, wird die Deutlichkeit nicht gröfser, wohl aber bricht die Verwirrung in verdoppeltem Maafse wieder herein. Denn das Lasterhafte, Schändliche, was stets mehr als ein ἀμάρτημα, ein Fehler ist, findet, so ganz einfach hin, weder in der Tragödie, noch in der Komödie eine Stelle; es kann nie lächerlich, ohne Schmerz und zerstörende Folge sein. Eben so wenig darf das Lächerliche oder dessen Ausdruck häßlich erscheinen: denn wo sich Freude und Schmerz, Ernst und Scherz in der Kunst ganz von der Schönheit trennen, kommt nur das Unkünstlerische, Fratzenhafte und Widerwärtige zum Vorschein. Auch lassen sich viele Bestandtheile des alten Lustspiels gar nicht auf jenen angeblichen Inhalt zurückbringen, und was man daselbst lasterhaft und schändlich nennen könnte, ward von den Sittenlehrern jener Zeit in viel milderem Lichte betrachtet. Das αἶσχος ist also vielmehr das Ungeziemende, Ungeschickte, Beschränkte, Widersprechende, Lächerliche, sofern dies alles noch diesseit einer strengen moralischen Zurechnung liegt. Deshalb sagt auch Aristoteles an einer andern Stelle (IV, 12.) ausdrücklich: nicht das an sich Tadelnswerthe, sondern das Belachenswerthe soll in dem Lustspiele dargestellt werden. — Wo also die bezeichneten Abstufungen des Begriffs in ein αἶσχος übergehn, was man das Anstößige nennen könnte, ist die Gränze für das Lustspiel, so wie für das Trauerspiel da vorhanden, wo der Unthat alle edlere Triebfedern und Beziehungen entweichen und sie zu blofser Niederträchtigkeit herabsinkt. Doch möchten wir den Gegensatz der Tragödie und Komödie nicht so weit ausspinnen, Ernst und Scherz so schroff trennen,

dafs kein Bestandtheil des ersten in dieser, des letzten in jener Platz finden könnten. Denn schon im Alterthume sind diese Dinge gewifs mehr in einander übergegangen, als man blofs mit Berücksichtigung des Überbliebenen annimmt, und in der neuern Zeit hat (um beim Lustspiele stehn zu bleiben) vor allen Shakspeare das Grofsartige, Würdige, Edle, mit dem durchgehenden Grundcharakter des Scherzes und der Heiterkeit meisterhaft zu verbinden gewuft. Noch Einiges hierüber zu sagen, wird sich indess weiter unten bessere Gelegenheit finden.

IV. Von der Definition des Trauerspiels.

Keine Stelle der aristotelischen Poetik hat die Ausleger mehr beschäftigt als die Definition der Tragödie, und in der That giebt sie Gelegenheit zu den mannigfachsten Ansichten und Zweifeln.

Sie lautet bei Gräfenhan, dem neuesten Herausgeber der Poetik, p. 12. also: ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἔχουσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ, χωρὶς ἐκάστου τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἐπαγγελίας ἀλλὰ δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.

Vergleichen wir hiemit andere Ausgaben, so geht die Verschiedenheit der Lesarten und der Interpunktion hauptsächlich auf Folgendes.

1. lesen einige statt ἐκάστου, ἐκάστῳ.
2. lesen sie statt μορίοις, δρώντων etc., μορίοις δρώντων, und ziehen das letzte Wort zum frühern Satze.
3. lesen einige ἀππαγγελία statt ἐππαγγελίας.
4. lassen einige das ἀλλὰ hinter diesem Worte hinweg.
5. möchten einige τοιούτων weglassen, oder an dessen Stelle τούτων schreiben.

Je nachdem man nun lieset, interpungirt, von vorn herein erklärt, oder eine Erklärung in den Text hineinträgt, verändern sich die Übersetzungen auf eine interessante Weise. Wir geben deren mehrere zur Probe und Erläuterung.

1. Alte Version (opera 1597. 8°.).

Est igitur Tragoedia imitatio actionis probae et perfectae, magnitudinem habentis, suavi sermone, separatim singulis formis in partibus agentibus, et non per narrationem, sed per misericordiam et metum inducens talium perturbationum purgationem.

2. Übersetzung von Heinsius.

Tragoedia ergo est seriae, absolutae, et quae iustam magnitudinem habeat, actionis imitatio; sermone constans ad voluptatem facto; ita ut singula genera in singulis partibus habeant locum: utque non enarrando, sed per misericordiam et metum, inducat similium perturbationum expiationem.

3. Ausgabe Oxford 1760.

Est igitur Tragoedia imitatio actionis seriae et perfectae, magnitudinem habentis, adhibito sermone iucundo, quaque specie suas vices distincte servante, non enarrando sed misericordia et metu similes affectus purgans.

4. Übersetzung von Goulston, in der Ausgabe von Winstanley, Oxford 1780.

Est ergo Tragoedia imitatio actionis studiosae et perfectae, magnitudinem idoneam habentis, sermone per formas quasdam condito, ita ut singulae illae in partibus Poeseos singulis, separatim agendo imitentur, et non per enarrationem rei, sed per misericordiam metumque factis expressum eiusmodi vehementes animorum perturbationes undiquaque purgans, expiansque.

5. Ausgabe von Harles 1780.

Est igitur Tragoedia, imitatio actionis studiosae et perfectae, magnitudinem idoneam habentis, cum sermone per formas quasdam condito; ita ut singulae illae, in partibus poeseos singulis, separatim, agendo imitentur; et non per narrationem rei, sed per misericordiam, metumque factis expressum, eiusmodi vehementes animorum perturbationes undiquaque purgans expiansque.

6. Ausgabe von Cooke, Cambridge 1785.

Est ergo Tragoedia imitatio actionis gravis et perfectae, habentis magnitudinem, condito sermone, unaquaque formarum separatim in partibus agente, et non per praeceptionem, sed per misericordiam et metum purgationem efficiens huiusmodi perturbationum.

7. Ausgabe von Tyrwhitt, Oxford 1794.

Est igitur Tragoedia imitatio actionis seriae et perfectae, magnitudinem idoneam habentis; sermone condito; ita ut unaquaque condimenti species in

partibus diversis separatim adhibeatur; agentium et non per narrationem; per misericordiam et metum huiusmodi affectuum purgationem efficiens.

8. Ausgabe von Hermann, 1802.

Est igitur Tragoedia imitatio actionis strenuae et perfectae, longitudinem habentis; facta sermone singulis illecebrarum generibus in singulis partibus condito; agentium non per narrationem; miseratione et terrore harum et similium perturbationum purgationem perficiens.

9. Ausgabe von Haus, Palermo 1816.

Tragoedia nimirum actionis est imitatio, gravis et illustris, et absolutae, et magnitudinem aliquam habentis; sermone instituta, multa suavitate consperso, seorsim tamen, prout partium eius diversitati convenit: eaque ipsos in conspectum adducit agentes, haud simplici narratione contenta; metumque commovendo et misericordiam, affectiones eiusmodi purgatas administrat.

10. Übersetzung von Alonso Ordoñez, Madrid 1778.

La Tragedia es imitacion de accion ilustre, perfecta, que tenga grandeza, con hablar suave distintamente en cada una de sus especies, en las partes de los que van representando, conduciendo la expurgacion de los affectos, no por narracion, sino por via de misericordia y terror.

11. Übersetzung von Gonzalez de Salas.

La Tragedia es una imitacion severa, que imita e representa alguna Accion cabal, i de quantidad perfecta, cuya locucion sea agradable i deleitosa, i diversa en los lugares diversos. No pero empleandose en la simple narracion, que alguno haga, sino que introduciendose diferentes personas, de modo sea imitada la accion, que mueva a lastima, y a miedo, para que el animo se purgue de los affectos semejantes.

12. Übersetzung von Castelvetro.

E adunque Tragedia rassomiglianza d'attione magnifica, compiuta, che habbia grandezza, di ciascuna delle spetie di coloro, che rappresentaro con favella fatta dilettevole separatamente per particelle, e non per narratione. E oltra a ciò induca per misericordia e per ispavento, purgatione di cosi fatte passioni.

13. Übersetzung von Batteux (*Mémoires sur la Poétique d'Aristote* 1.).

La Tragédie est donc l'imitation d'une action noble, entière, étendue jusqu'à un certain point, pas un discours accompagné d'agrémens, dramatique dans toutes ses parties et sous toutes ses formes; qui se fait non pas le récit, mais par un spectacle de terreur et de pitié, pour nous faire ressentir ces deux passions purgées de ce qui les rend désagréables.

14. Übersetzung von Dacier.

La Tragédie est donc une imitation d'une action grave, entière, et qui a une juste grandeur: dont le style est agréable assaisonné, mais différemment dans toutes ses parties, et qui, sans le secours de la narration, par le moyen de la compassion et de la terreur, achève de purger en nous ces sortes des passions, et toutes les autres semblables.

15. Übersetzung von Pye (*Commentary illustrating the Poetic of Aristotle* S. 16.).

Tragedy then, is an imitation in ornamented language of an action important and complete, and possessing a certain degree of magnitude, having its forms distinct in their respective parts, and by the representations of persons acting, and not by narration effecting through the means of pity and terror, the purgation of such passions.

16. Übersetzung von Curtius.

Das Trauerspiel ist nämlich die Nachahmung einer ernsthaften, vollständigen und eine Grösse habenden Handlung, durch einen mit fremdem Schmucke versehenen Ausdruck, dessen sämtliche Theile aber besonders wirken: welche ferner nicht durch die Erzählung des Dichters, sondern (durch Vorstellung der Handlungen selbst) uns, vermittelt des Schreckens und Mitleidens, von den Fehlern der vorgestellten Leidenschaften reinigt.

17. Übersetzung von Buhle.

Die Tragödie nämlich ist die Darstellung einer wichtigen und vollständigen Handlung von bestimmter Grösse; in einer für das Ohr gefälligen Sprache, jeder besondern Form der einzelnen Theile gemäfs; dramatisch und nicht erzählend; um durch Mitleid und Furcht die Veredlung gewisser Leidenschaften zu bewirken.

18. Übersetzung von Gräfenhan.

Demnach ist das Trauerspiel nachahmende Darstellung einer ernsten Handlung, die abgeschlossen und von einer gewissen Gröfse ist, in einer Sprache mit gewissen Annehmlichkeiten, freilich jede der Partien in den jedesmaligen Abtheilungen mit besonderen; von wirklich Handelnden und nicht in einer fortlaufenden Benachrichtigung; jedoch durchgehends durch Mitleid und Furcht, die im Zuschauer erregt werden, die Reinigung eben solcher unwillkührlich entstehenden Gefühle bewirkend.

19. Übersetzung von Weise.

Die Tragödie also ist die nachahmende Darstellung einer vollständigen Handlung ernster Art, welche Gröfse hat, durch eine verschönerte Sprache, angemessen der besondern Beschaffenheit ihrer einzelnen Theile; durch handelnde Personen und nicht blofse Erzählung; welche durch Mitleid und Furcht eine Reinigung dieser Gemüthsbewegungen bewirkt.

20. Übersetzung von Valett.

Die Tragödie ist demnach eine Darstellung einer anständigen und vollständigen Handlung selbstthätiger Wesen, welche einen gewissen Umfang hat und in einem wohlklingenden Ausdrucke abgefaßt ist, von welchem jede Art an ihrer Stelle für sich nicht durch Erzählung, sondern durch Mitleid und Furcht die Reinigung solcher Leidenschaften bewirkt.

21. Übersetzung von Goethe (Kunst und Alterthum VI, 1, S. 85.).

Die Tragödie ist die Nachahmung einer bedeutenden und abgeschlossenen Handlung, die eine gewisse Ausdehnung hat und in anmuthiger Sprache vorgetragen wird, und zwar von abgesonderten Gestalten, deren jede ihre eigene Rolle spielt, und nicht erzählungsweise von einem Einzelnen; nach einem Verlauf aber von Mitleid und Furcht, mit Ausgleichung solcher Leidenschaften ihr Geschäft abschließt.

Bevor wir darauf eingehn, welche wesentlich verschiedene Ansichten in diesen Übersetzungen ausgesprochen, oder doch angedeutet sind, sei es erlaubt, noch einige Bemerkungen über das Einzelne zu machen.

1. *μίμησις* ist übersetzt: Nachahmung, Darstellung, nachahmende Darstellung. Sind unsere obigen Bemerkungen richtig, so bleibt kein Zweifel, was Aristoteles unter dem Worte verstehn, oder nicht verstehn konnte.

2. *σπουδαῖος* ist übersetzt: *probus, serius, studiosus, gravis, strenuus, verus, illustris, magnificus, noble, grave*, ernsthaft, wichtig, bedeutend; welche Abweichungen für unsere Ansicht sprechen, daß nämlich alle diese Abstufungen und Modifikationen in dem Begriffe liegen, ohne sein Wesen und seine Einheit aufzuheben.

3. *τέλειος* ist übersetzt durch *perfectus, absolutus, compiuto, entier*, vollständig, abgeschlossen. Das *perfectus* ist insofern zweideutig, als auch eine moralische Vollkommenheit darunter verstanden werden kann, oder die Beziehung auf Schluß und Ende vorzugsweise heraustritt. Das griechische Wort und der Sinn verlangt aber eben so sehr einen bestimmten, in sich begründeten Anfang, als ein solches Ende; dergestalt daß, abgeschlossen, den Begriff am angemessensten und vollständigsten ausdrückt.

4. *μέγεθος* ist öfter durch einen Zusatz, „*idoneus, iustus*, bestimmt, gewifs“, erläutert. Zweifelsohne wollte Aristoteles das zu Kleine, Unbedeutende, so wie das durch übertriebene Gröfse Unübersehbare abweisen.

5. *ἡδυσμένῳ λόγῳ*. Betrachtet und übersetzt man diese Worte für sich, so ist die Schwierigkeit nicht groß, und anmuthige Sprache für sie wohl der richtigste Ausdruck. Auch hat Aristoteles, wie die von ihm weiter unten beigefügte Erklärung zeigt, gewifs nicht an blofs süßliche Weichheit der Sprache gedacht. Setzt man dagegen jene Worte mit den gleich folgenden in Verbindung und bildet daraus einen Satz, so wird es weit schwerer zu sagen, was Aristoteles eigentlich ausdrücken wollen, und mehre Übersetzungen sind in der That noch dunkler und unverständlicher als der Urtext. Versuchen wir diese Dunkelheit aufzuhellen, so ist zuvörderst *μόριον* und *μέρος* ⁽¹⁾ gleichviel, und solcher *μέρη* oder Theile hat die Tragödie nach Aristoteles sechs (VI, 9.): nämlich die Fabel, die Charaktere, den wörtlichen Ausdruck, die Gesinnungen, die Dekoration und die musikalische Begleitung. Diese von Buhle gebrauchten Ausdrücke sind freilich nicht ganz angemessen; wie man sie aber auch verändere oder berichtige, immer bleibt es unbegreiflich,

(¹) So VIII, 4. und *μόριόν τι τῆς Διαλεκτικῆς*. Rhet. I, 2, 7. *μόρια εὐδαιμονίας*. ib. I, 5, 1. desgl. I, 8, 3; I, 9, 14; III, 13, 1.

wie die anmuthige Rede in Bezug auf jene sechs Theile sich verwandeln, ja bei einigen auch nur irgend zur Anwendung kommen könne. Eher giebt es einen Sinn, wenn man (wie einige Übersetzer zu thun scheinen) unter den Theilen der Tragödie etwa Monolog, Dialog und Chor versteht, und für jeden eine angemessene eigenthümliche Sprache verlangt; wo dann aber, fast noch schwieriger, die Frage hervortritt, was unter εἶδος zu verstehn sei? Es bedeutet, wenn wir das Wörterbuch im Allgemeinen befragen: Gestalt, Ansehn, Anblick, Bildung, Art, Beschaffenheit; besser dürfte es indeß zum Ziele führen, wenn wir untersuchen, in welchem Sinne und Zusammenhange Aristoteles dies Wort in der Poetik selbst gebraucht. I, 4; IV, 22; XXVI, 32 läßt es sich durch Art: XIX, 5; XX, 10 vielleicht besser durch Form übersetzen; XXVI, 16 heißt es Angesicht; VI, 11 fällt es fast ganz mit μέρος zusammen, insofern die oben genannten sechs Theile, auch als sechs Formen, Gestalten, Arten der Kunstmittel betrachtet und bezeichnet werden. Hiemit übereinstimmend übersetzt Buhle an dieser Stelle εἶδος durch Darstellungsform. Die Stelle XII, 1 erlaubt dasselbe, nur werden hier vier Stücke, Prolog, Episode, Epodus, Chor, in Bezug auf ihre Größe und eigenthümlichen Eigenschaften, zugleich als Theile und Darstellungsformen (μέρος und εἶδος) bezeichnet. Bis hieher laufen also beide Wörter neben und durcheinander, und erst XVIII, 1, verglichen mit XXIV, 1 giebt einen Gegensatz, wonach jene sechs Theile oder vier Stücke (μέρη) auf einer Seite stehn mögen, der Arten, Formen (εἶδη), der Trauerspiels aber vier sind, die wir einstweilen mit Buhle die verwickelte, pathetische, ethische und einfache nennen wollen ⁽¹⁾. Der Sinn wäre also, wie er sich auch in einzelnen Worten näher bestimmen oder verändern liefse, im Allgemeinen der: die anmuthige Rede, soll den einzelnen Theilen und den verschiedenen Arten des Trauerspiels angemessen, auf eine ihnen eigenthümliche Weise gebildet sein. Diese Auslegung scheint vor mancher andern den Vorzug zu verdienen, welche ohne inhaltsreichere Bestimmungen, ohne nähere Bezeichnung von μέρος und εἶδος, eigentlich nur sagt: die Sprache solle an-

(¹) Zur Erläuterung dient noch eine Stelle der Rhetorik (I, 2, 22.), wo es heißt: λέγουσι δὲ εἶδη μὲν τὰς κατὰ μέρος γένος ἰδίας προτάσεις; εἶδος läßt sich ferner durch Art übersetzen: Rhet. II, 22, 14; III, 1, 1; III, 12, 2; III, 18, 7. — III, 2, 1 und I, 3, 1. heißt es mehr Gestalt, Form, Beziehung.

gemessen sein; was der wortkarge Aristoteles gewiß nicht ohne concretern Gedanken so weitschweifig umschrieben hätte.

Wie wichtig nun aber auch jene inhaltsreichere Vorschrift ist und wie oft sie auch übertreten wird, könnte man doch sagen, sie verstehe sich eigentlich von selbst, und wenn etwas umständlicher erklärt werden sollte, hätten andere Ausdrücke, z. B. τέλειος, μέγεθος, ἡδυσμένος, κάθαρσις u. s. w. wohl eher ein Recht darauf gehabt. Vielleicht hat dies und ähnliches zu der ganz abweichenden Ansicht geführt, welche sich in der goethischen Übersetzung ausspricht. εἶδος ist hier nicht Art, Theil, Form, es ist Gestalt, es ist Person. Ob der Sprachgebrauch, was wir bezweifeln, diese Annahme erlaube, mögen andere entscheiden; unterstützt wird sie, wenn man δρώντων mit zum Satze zieht, gewiß giebt sie einen eigenthümlichen wichtigen Sinn. Aristoteles verlangt laut desselben 1) daß die Personen in allen Theilen der Tragödie sich gleich bleiben, die Charaktere fest gezeichnet und gehalten sein sollen; 2) daß nicht gleichartige, sich langweilig wiederhohlende Charaktere, ohne Mannigfaltigkeit und Gegensatz nebeneinander gestellt werden.

Obgleich die nächsten Worte nicht ganz so dunkel, als die eben erläuterten sind, bieten sie doch auch Schwierigkeiten dar. Lesen wir nämlich: δρώντων καὶ ἔ δι' ἀπαγγελίας (was uns ohne Zweifel das Angemessenste zu sein scheint), so ist der einfache und bedeutende Sinn: „in der Tragödie soll Alles in Handlung gesetzt sein und vor unsern Augen sich begeben, nicht aber Erzählung wie in der Epopee statt finden.“ Nimmt man aber δρώντων zum vorigen Satze und behält ἀλλὰ bei, so ist der Sinn: „nicht durch Erzählung, sondern durch Furcht und Mitleid wird die Reinigung der Leidenschaften zu Stande gebracht.“ Bei dieser Leseweise ist der Gegensatz von Erzählung auf einer, Furcht und Mitleid auf der andern Seite, es ist das „sondern“ unklar und unvollständig, weshalb Einige wohl zur Beseitigung dieses Mangels statt ἀπαγγελία, ἐπαγγελία lasen. Übersetzen wir dies Wort, oder das lateinische *praeceptum*, durch Befehl, so schwindet der obige, einigermaassen noch zu rechtfertigende Sinn ganz und gar⁽¹⁾; übersetzen wir: „nicht durch Vorschriften, gute Lehren, moralische Redensarten,

(¹) Für die erste Lesart spricht, wenn Plato (Rep. III, 394.) sagt: ἡ μὲν διὰ μιμήσεως ὅλη ἐστὶν τραγωδία τε καὶ κωμωδία, ἡ δὲ δι' ἀπαγγελίας αὐτῆς τῆ ποιητῆς. Vielleicht hat Aristoteles diese Stelle im Sinn gehabt.

sondern durch Furcht und Mitleid wird die Reinigung der Leidenschaften zu Stande gebracht," so ist der Satz nicht mehr ohne allen Verstand, aber schwerlich die Meinung des Aristoteles getroffen. Lassen wir endlich *ἀλλὰ* weg, wie mehrere Handschriften verlangen, so fällt der ganze Gegensatz dahin, und der Sinn der letzten Worte wäre unabhängig von dem vorigen: „die Reinigung der Leidenschaften wird in der Tragödie durch Furcht und Mitleid zu Stande gebracht." Was nun aber diese Worte bedeuten, wie sie zu verstehn seien, darüber ist so viel gesagt und gestritten worden, daß auch wir uns darüber etwas umständlicher verbreiten müssen.

V. Von der Reinigung der Leidenschaften.

Die Bemerkungen welche sich über diesen wichtigen Gegenstand darbieten, dürften sich am Besten den scharfsinnigen Erörterungen Lessings anreihen. Sie gehn (Dramat. II, 169 — 205.) im Wesentlichen dahin: Die Reinigung der Leidenschaften erfolgt nicht durch Mitleid und Schrecken, sondern durch Mitleid und Furcht. Die Furcht ist das auf uns selbst bezogene Mitleid. Wo diese Furcht fehlt, kann auch kein Mitleid statt finden, und wiederum ist das Mitleid keine von der Furcht ganz getrennte, unabhängige Leidenschaft. Vielmehr wird es, wenn jene Furcht hinzutritt, weit lebhafter, stärker und anziehender. Mitleidige Regungen ohne Furcht für uns selbst, Philanthropie, allgemeines Gefühl der Menschlichkeit, ist zu schwach als daß es tragische Wirkung thun könnte. Nicht die vorgestellten, nicht alle Leidenschaften können und sollen durch das Trauerspiel gereinigt werden, sondern lediglich Mitleid und Furcht, aber diese beiden ungetrennt und in ihrem ganzen Umfange. Sie sind die Leidenschaften, welche wir, nicht aber die handelnden Personen empfinden; durch sie rühren uns die handelnden Personen, ziehn sich aber durch Mitleid und Furcht nicht selbst ihre Unfälle zu. Ob die Tragödie zur Reinigung der übrigen Leidenschaften viel oder wenig beiträgt, ist dem Aristoteles sehr gleichgültig.

Zur bessern Prüfung dieser und anderer Erklärungen wird es dienen, wenn wir vorher sehn, wie sich Aristoteles an andern Stellen seiner Werke über diesen Gegenstand äußert.

Der *κάθαρσις*, Reinigung, erwähnt er bei der Musik (Polit. VIII, 7.) und stellt sie mit der *ἰατρεία*, der Heilung, zusammen. Es muß also, um

sie anzuwenden, ein Mangel vorhanden sein, und die eintretende Veränderung irgend eine Besserung desselben in sich schliessen, diese möge nun moralisch, oder anderer Art sein.

Über Mitleid und Furcht giebt die Rhetorik (II, 5, 8.) folgende Auskunft: furchtbar ist, was, wenn es einem andern widerfährt, oder bevorsteht, Mitleid erregt (*ἐλεεινὰ ἐστί*). Das Furchtbare muß uns nahe erscheinen (*ἐγγύς φαίνεται*). Wer im höchsten Glücke lebt, oder schon Unzähliges erduldet hat, fürchtet nicht. — *Ἔλεος*, Mitleid, ist Schmerz, Trauer, welche entsteht wenn man sieht, daß ein verderbliches und schmerzliches Übel jemand zustößt, der dasselbe nicht verdient (*ἀνάξιος*) ⁽¹⁾; wenn dies Übel ferner nahe erscheint und uns selbst oder einen der unsrigen treffen könnte. Die ganz Glücklichen, oder ganz Unglücklichen sind vom Mitleide ausgeschlossen. Desgleichen die, welche im Zorn oder Übermuthe sich um nichts kümmern, und die allzu Furchtsamen, welche über sich an Andere nicht denken können.

Aus dem Allen scheint uns Folgendes hervorzugehn:

1. Die Reinigung ist keineswegs, wie einige gedeutet haben, eine Vernichtung der Leidenschaften, sondern (übereinstimmend mit den ethischen Grundsätzen des Aristoteles) eine Hinführung auf das Mittlere, mit Ausschließung des zu viel und zu wenig. Wer stoisch und puritanisch alle Leidenschaften vernichten will, zerstört wenn nicht jede Kunst, doch ohne Zweifel die tragische. Andererseits war die Katharsis dem Aristoteles gewiß nicht bloß eine quantitative, sondern auch eine qualitative Veränderung; nur kann und soll dieselbe nie an dem schlechthin Bösen, Häßlichen und Gemeinen (was von der wahren Kunst stets ausgeschlossen ist) versucht werden.

2. Davon, daß Furcht und Mitleid auch ohne Vermittelung der Kunst erregt, gestärkt, gemindert werden können, ist hier nicht die Rede; wichtig aber die Frage: ob innerhalb der künstlerischen Kreise nur die Tragödie jene Kraft habe? Wir glauben, daß jede Dichtungsart, ja jede Kunst, in größerem oder geringerem Maasse, Leidenschaften erregen und reinigen könne; Aristoteles aber deßungeachtet mit Recht dem Trauerspiele vor-

(1) Die Nemesis ist dem Aristoteles ein Gegenstück zum Mitleide, nämlich Schmerz und Verdruss darüber, das es dem Unwürdigen wohl geht, *νεμεσᾶν — λυπείσθαι ἐπὶ ταῖς ἀναξίαις σὺπραγίαις*. Rhet. II, 9, 1.

zugsweise diese Kraft und Bedeutung zusprach, weil sie sich allerdings hier ganz anders und auf andere Weise geltend macht. Wenn dies aber der Fall ist, so fragt sich:

3. Warum soll die Tragödie bloß Mitleid und Furcht, und nicht alle Leidenschaften reinigen? Sie soll, laut Aristoteles, alle reinigen, sagen diejenigen, welche die Worte τῶν τοιούτων übersetzen ⁽¹⁾: „und die ähnlichen, die vorgestellten, alle andere Leidenschaften.“ Ihnen widerspricht Lessing, nebst allen denen, welche übersetzen oder deuten: „eben dieser, dieser beiden Leidenschaften, Mitleid und Furcht.“ Wir glauben, es ist eine Verständigung und Ausgleichung beider Meinungen möglich.

Ohne Zweifel werden nicht bloß Mitleid und Furcht, sondern weit öfter alle anderen Leidenschaften auf der Bühne dargestellt. Diese Darstellung wirkt auf den Zuschauer, er wird anders berührt wenn Liebe, anders wenn Eifersucht, Ehrgeiz u. s. w. den Hauptinhalt des Trauerspiels ausmacht; es entstehen hienach verschiedene Gedanken und Gefühle, es treten Bewegungen, Änderungen ein, die mit dem Gesehenen und Gehörten im genauesten Zusammenhange stehn. Mithin muß das Trauerspiel nach Maafsgabe seines Inhalts hier auf die Liebe, dort auf den Ehrgeiz u. s. w. des Zuschauers und auf seine Ansichten darüber Einfluß haben; und dieser Einfluß, diese Veränderung wird eine Stärkung oder Schwächung, eine Erregung oder Beruhigung hervorbringen und in sich schliessen. Wenn aber die tragische Darstellung jeder einzelnen Leidenschaft, auf jede einzelne, aller Leidenschaften auf alle Leidenschaften wirkt, warum sagt Aristoteles nicht: „die Tragödie vollbringt die Reinigung aller Leidenschaften“? Warum nennt er Mitleid und Furcht ganz ausdrücklich, statt sie in dem allgemeinen Ausdruck zu begreifen? Warum kommt er immer wieder auf diese Begriffe zurück?

Wir denken uns die Sache so: jede Leidenschaft erlaubt eine Reinigung, durch Bild, Symbol, Lehre, Drohung, Beispiel, Schläge, Marter u. s. w. Diese Mittel liegen aber entweder ganz aufserhalb des Gebietes der Kunst,

⁽¹⁾ Eine Stelle (Rhet. I, 11.), wo es heisst: ἐπεὶ δὲ τὸ μανθάνειν τε ἡδὺ καὶ τὸ θαυμάζειν, καὶ τὰ τοιαῦτα ἀνάγκη ἡδέα εἶναι etc. liefse sich bei der philologischen Erklärung wohl benutzen, und für diese erste Ansicht geltend machen, desgl. II, 1, 8: ὀργή, ἔλεος, φόβος, καὶ ὅσα ἄλλα τοιαῦτα. Und: λέγω δὲ πάντα μὲν ὀργήν, ἐπιθυμίαν καὶ τὰ τοιαῦτα. II, 12, 2. ἔλεον, ἢ φόβον, ἢ ὀργήν, καὶ ὅσα τοιαῦτα. Poet. XIX, 4.

oder doch der Tragödie ⁽¹⁾. Und selbst in der Tragödie werden die vielen Leidenschaften nicht ohne Mittelglied, ohne gemeinsamen Begriff, jede schlechthin nur 'für sich oder durch sich gereinigt (also nicht Haß durch Haß, Eifersucht durch Eifersucht u. s. w); vielmehr bedürfen alle eines gemeinsamen Elements der Reinigung, und dieses ist Furcht und Mitleid. Wo die Theilnahme nicht bis zu diesen beiden Gefühlen gesteigert wird, wo sie sich nicht wiederum mit jenen einzelnen Leidenschaften verbinden, kommt keine tragische Wirkung, keine Reinigung zu Stande. Warum aber gerade Furcht und Mitleid in die Kreise aller Leidenschaften eingreifen können, ist ganz klar, sobald wir ihre allgemeine Natur zu Tage legen: Mitleid nämlich begreift allen Antheil in sich, den wir an Anderen nehmen, so verschieden die Veranlassung auch sein möge; Furcht hingegen umfaßt jede Bezugnahme auf uns selbst. Alle Leidenschaften werden gereinigt, sofern sie durch diese Doppelbeziehung hindurchgehn; keine kann ohne diese Vermittelung eine ächte Reinigung erfahren. Vielleicht liesse sich behaupten: unsere Selbstliebe und unsere Nächstenliebe, die Pflichten gegen uns selbst und die Pflichten gegen unsere Nächsten, lägen in Furcht und Mitleid eingehüllt, und ihre rechte Natur werde im Trauerspiele enthüllt und verklärt; wenn nicht die Frage über den sittlichen Werth der Künste, noch eine besondere Untersuchung verlangte. Bevor wir darauf kommen, müssen wir aber eines Einwandes erwähnen, der alle bisherigen Erklärungen und Ergebnisse umzustossen scheint.

Goethe nämlich behauptet (Kunst und Alterth. VI, 1, S. 85): Aristoteles rede in der zu deutenden Stelle lediglich von der Konstruktion des Trauerspiels selbst, und habe an die entfernte Wirkung, welche dasselbe vielleicht auf den Zuschauer machen würde, gar nicht gedacht. Wenn es durch einen Verlauf von Mitleid und Furcht erregenden Mitteln durchgegangen, so müsse es mit Ausgleichung und Versöhnung solcher Leidenschaften zuletzt auf dem Theater seine Arbeit abschließen. Unter Katharsis verstehe Aristoteles diese aussöhnende Abrundung, welche eigentlich von allem Drama, ja sogar von allen poetischen Werken gefordert werde.

(1) Manche Beziehung wird deutlicher, wenn man nicht überall das Wort Leidenschaft gebraucht, sondern bisweilen Gemüthsbewegung, Gemüthszustand sagt.

Von dem Zuschauer, seinen Leidenschaften und deren Reinigung ist, laut Goethe's Erklärung und Übersetzung, also gar nicht, es ist lediglich vom Dichter und seinem Kunstwerke die Rede. Das Erregen von Furcht und Mitleid bezöge sich hienach auf die im Trauerspiele handelnden Personen, und das Ausgleichen wäre ein harmonischer Schluß, weil kein Kunstwerk mit einer unaufgelöseten Dissonanz zu Ende gehen darf. Alle Fragen über das Verhältniß der hörenden Zuschauer zum dargebotenen Werke, werden als nicht hieher gehörig abgewiesen, und statt der schwankenden Doppelbeziehung, eine einfache, unzweifelhafte hingestellt.

Dennoch entstanden bei uns, nach anfangs beifälliger Freude, mehre Bedenken gegen diese Ansicht. Wenn man nämlich die, Furcht und Mitleid erregenden, Mittel ohne Beziehung auf den Hörer, lediglich unter den zum Trauerspiel gehörenden Personen zur Anwendung bringt, wenn der Verlauf von Mitleid und Furcht, nur Anordnung und Inhalt des Trauerspiels betrifft; so wird es fast unmöglich zu erklären, warum Aristoteles diese beiden Gemüthsbewegungen allein nennt und in den Vordergrund stellt. Sie sind weder als solche Hauptinhalt von Tragödien, noch treten sie neben andern, vorzugsweise dargestellten Leidenschaften, als vorzügliche Bindungsmittel und überall hindurchgehende Gründe des Fühlens und Handelns der Mitspielenden heraus. Liebe und Haß z.B. werden in dem Trauerspiele weit öfter angewendet, machen sich öfter geltend, als Mitleid und Furcht, und der harmonische Schluß des Kunstwerks offenbart selten eine Ausgleichung dieser beiden Leidenschaften in den handelnden Personen. Sind dagegen in Goethe's Übersetzung und Erklärung unter dem Ausdrücke „solcher Leidenschaften“ alle, mit Ausschuß von Mitleid und Furcht, verstanden; so wird es sehr schwer (ohne Beziehung auf den Zuschauer) den Gegensatz, und wiederum die Einigkeit des Geschäfts und der Wirksamkeit jener beiden, und aller übrigen Leidenschaften nachzuweisen, worin uns die eigentliche Lösung des Räthsels zu liegen schien. Das dreizehnte Kapitel der Poetik, welches so oft auf die Wirkung im Zuschauer hinweist, scheint uns mit Goethe's Erklärung nicht füglich vereinbar, und noch deutlicher dürfte XIV, 2 ihr widersprechen, wo es heißt: „die Fabel muß so angeordnet sein, daß selbst ohne Aufführung des Trauerspiels, der Hörende zu Furcht und Mitleid bewegt wird.“ Eben so wenig können wir

einräumen, daß Katharsis, Reinigung, dem Aristoteles nur eine Abrundung bedeute, die von jedem poetischen, ja von jedem andern Kunstwerke zu fordern sei. Er bezog sie gewiß, so wie auch bei der Musik, auf den Hörenden, und fand sie mit Recht vorzugsweise in der Musik und dem Drama. Ist denn aber, so möchten wir zuletzt fragen, dadurch daß ich alle Gedanken, Gefühle, Handlungen, Leidenschaften lediglich in die Tragödie hineinlege, und mich um den Zuschauer, Hörer und Leser gar nicht bekümmere, wirklich die Sache zu einem in sich genügenden Schluß gebracht? Wird denn nicht alles Objektive des Kunstwerks, durch sehen, hören, lesen auch subjektiv? Könnten denn im Stücke Leidenschaften dargestellt, gereinigt werden, ohne daß durch Nachahmung und Wiederholung der Nachahmung, im Geist und Herzen des Zuschauers das Ähnliche vorginge? Dieser verwandelt sich mehr oder weniger in die Personen der Tragödie, und das Wesen derselben wird ganz angemessen durch die Art und Weise bezeichnet, wie man, vermittelt Furcht und Mitleiden, diese Wechselwirkung zu Stande bringt.

Inhalt und Zweck unserer bisherigen Erläuterungen wird vielleicht noch deutlicher, wenn wir sie auf das Lustspiel ausdehnen. Daß gewisse Leidenschaften gar nicht für dasselbe gehören, und die ihm zugewiesenen eine andere Behandlung als die tragische erfordern, ist als eingeräumt vor auszusetzen. Wenn wir nun, unsere obige Behauptung hieher übertragend, die eigenthümliche und nothwendige Wirkung des Kunstwerks mit in seine Erklärung aufnehmen, so bringt auch das Lustspiel Veränderungen auf den Zuschauer und in demselben hervor, und diese Veränderungen stehn in untrennlichem Zusammenhange mit dem Dargestellten. Sie werden ferner in und mit der Lösung und Ausgleichung im Lustspiele selbst, auch eine Reinigung der verwandten Gefühle und Zustände bei dem Zuschauer bewirken; nur kann und darf dieselbe nicht durch die tragischen Mittel der Furcht und des Mitleids zu Stande gebracht werden. Wir können aber auch im Lustspiel den einzelnen Affect im Zuschauer nicht unmittelbar durch den einzelnen Affect des Mitspielenden reinigen, sondern bedürfen allgemeiner Vermittelungsglieder und Beziehungen. Sollten diese für das Lustspiel nicht die Gegensätze jener tragischen, nämlich statt der Furcht die Hoffnung, statt des Mitleids die Mitfreude sein? Bringt die Darstellung der einzelnen Gemüthsbewegungen im Lustspiel es nicht so weit, jene Empfindungen lebhaft zu erregen, so wird es wenigstens seine Hauptwirkung, die eigentlich dra-

matische, verfehlen. Von diesem Punkte aus dürfte sich noch Folgendes behaupten lassen:

1. Unbedingt nichtige Personen können jene Empfindungen nie erregen, dürfen also auch nicht (wie irrende Erklärer des Wortes Ironie wähten) als Inhalt eines ganzen Lustspiels vorgeführt werden.

2. In jeder Hoffnung liegt auch eine Furcht, in jeder Mitfreude auch ein Mitleid verborgen. Steigt die Hoffnung über das richtige Maafs, so gelangt sie durch Selbstvertrauen bis zum frechen Übermuth; so wie das Furchtbare sich in das Widerwärtige, Ekelhafte, Entsetzliche verirren kann. Beide Abwege sind schlechthin verdamulich; in der Mitte bleibt indess ein bedeutender Spielraum, wo die Tragödie heitere Elemente aufnehmen und ihrem Hauptzwecke unterordnen kann, und das Lustspiel (z.B. Donna Diana des Moreto) bis an das Trauerspiel hinanstreifen darf.

3. Abgesehn von der, gleich näher zu erörternden, Frage über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen, bemerken wir hier nur: dafs der höchste Schmerz bisweilen in Lachen übergeht und sich dadurch Luft zu machen sucht, und umgekehrt die höchste Freude gar leicht in Wehmuth umsetzt und ganz natürlich in Freudenthränen ausbricht. Dies beweiset für analogische Betrachtung des Lust- und Trauerspiels, und verstärkt die Ansicht: dafs die von uns aufgestellten zwei und zwei Gemüthsbewegungen, wirklich die allgemeinen, unentbehrlichen Vermittler für alle übrigen Leidenschaften sind.

Über den Grund des Vergnügens an tragischen Kunstwerken.

Aristoteles sagt (XIV, 4) ⁽¹⁾: die Tragödie solle mittelst Furcht und Mitleid, Vergnügen (*ἡδονήν*) erwecken; eine Behauptung, welche durch die tägliche Erfahrung bestätigt wird, aber schwer zu erklären ist. Zur näheren Bestimmung der aristotelischen Ansicht dient zuvörderst eine Stelle in der Rhetorik (I, 14, 23), wo es heisst: „da es angenehm ist, zu lernen und zu bewundern, so mufs auch das diesem Ähnliche nothwendigerweise angenehm sein; mithin das in der Malerei, Bildnerei, Dichtkunst durch Nachahmung Dargestellte, gleichwie alles was glücklich nachgeahmt worden ist,

⁽¹⁾ Desgleichen: Καὶ ἐν τοῖς πένθεσι καὶ θρήνοις ἐγγιγνεται τις ἡδονή. Rhet. I, 11, 12.

wenn auch das, dessen Nachahmung es ist, nicht angenehm sein sollte. — Desgleichen sind angenehm die plötzlichen Umwandlungen der Schicksale (die Peripetien) und das mit Noth geschehene Erretten aus Gefahren; denn alles dies ist bewundernswürdig.”

Diese Stelle erweist sehr richtig, daß in der tragischen Nachahmung und Darstellung Manches Vergnügen erwecken könne, was in der Wirklichkeit vielleicht nur Entsetzen hervorbringen würde, und daß die Nachahmung auch nicht einmal scheinbar mit der Wirklichkeit ganz zusammenfallen darf, wenn sie nicht unangenehm werden soll, wie z. B. bemalte Gesichter von Bildsäulen, Wachfiguren und dergleichen erweisen. Eben so wenig macht Furcht und Mitleiden an und für sich, und ohne Vermittelung durch ein Kunstwerk, Vergnügen; und nicht minder wird andererseits die Tragödie und der Mensch von denen herabgewürdigt, welche den ganzen Genuß in das eigensüchtige Bewußtsein setzen, es ergehe dem ruhig daisitzenden Zuschauer besser, als allen Spielenden und Handelnden. Wollte man, nach dem Sinne einer philosophischen Schule, sagen: das im Elende befindliche Nichtich, sei ein taugliches Mittel der Entwicklung meines Ichs; so ließe dies doch nur auf den eben gerügten Egoismus hinaus. Freilich soll eigene Kraft durch die Aufregung erweckt werden, aber das gemeinsam Menschliche muß hindurchdringen, und es ist nicht bloß von einem beliebigen Aufnehmen und Abweisen, sondern davon die Rede: daß das Subject aus sich selbst heraustrete, sich verwandele, ein mannigfaltiges Leben führe, und, als vielmaliger Doppelgänger, das Pulsiren seines Geistes und Herzens mit dem aller übrigen vor ihm Handelnden in Harmonie bringe ⁽¹⁾.

Daß, laut Aristoteles, aus dieser Erhöhung und Vervielfältigung des eigenen, an sich beschränkten Daseins, die höchsten Freuden des Geistes und Herzens erwachsen, läßt sich aus seinen Werken beweisen. In dem bereits angeführten Kapitel der Rhetorik nennt er das Vergnügen eine Bewegung ⁽²⁾, eine Thätigkeit der Seele (*κίνησις*), und bald darauf sieht er in dem Beharren und dem Wechsel (*σύνηδες* und *μεταβολή*) Hauptquellen desselben. Fassen wir diese Begriffe allgemeiner auf, so liegt im ersten das Festhalten

⁽¹⁾ *Format enim natura prius nos intus ad omnem Fortunarum habitum.* Horat. ars poet. 108.

⁽²⁾ Eben so Rhet. I, 11, 1.

der Subjektivität, das gerechte Streben, es nicht in anderes Sein und Fühlen ganz auflösen zu lassen, was auch den tragischen Genuß zu schmerzlichem Untergange steigern würde. Der zweite Begriff, das μεταβάλλειν, bezeichnet das Heraustreten aus sich selbst, das Verwandeln in Anderes, welches jenes erste bloß subjektive Beziehung erweitert und verklärt. Beide in richtigem Wechselverhältnisse, gewähren den ächten Kunstgenuß; vereinzelt, oder mit falschem Übergewicht der einen oder der andern Seite, zerstören sie denselben. Diese Betrachtung steht aber mit einer noch allgemeineren in Verbindung, welche wir, ihrer Schwierigkeit halben, umgehn würden, wenn sie sich nicht bei Prüfung der aristotelischen Poetik fast unabweisbar aufdrängte.

Von dem Verhältnisse der Kunst und insbesondere des Drama zur Sittlichkeit.

Die Art, wie wir im vorigen Abschnitte das Vergnügen an tragischen Gegenständen zu erklären suchten, führte uns in das Gebiet der sittlichen Entwicklung des Menschen. Sind wir denn aber, da Aristoteles nur Vergnügen als Zweck des Trauerspiels nennt, hiezu irgend berechtigt? Hat die Kunst überhaupt mit der Sittlichkeit etwas zu schaffen, und ertödtet wir nicht ihr Wesen, wenn wir es mit diesem, alles unbedingt beherrschenden Prinzip in irgend eine Verbindung bringen?

Die Begriffe von Sittlichkeit und Kunst, von gut und schön, werden entweder ganz von einander getrennt und jedem sein abgeschlossenes Gebiet angewiesen; oder der eine dem andern untergeordnet; oder sie werden in ein Wechselverhältniß gestellt, jedoch ohne Aufhebung ihres Wesens und mit eigenthümlichen Kreisen und Verwandlungen.

Für die erste Ansicht scheint sich Goethe auszusprechen, wenn er in dem, schon öfter angeführten, Aufsätze über die Poetik des Aristoteles sagt: „die Musik vermag, so wenig als irgend eine Kunst, auf die Moralität zu wirken, und immer ist es falsch, wenn man solche Leistungen von ihnen verlangt. Philosophie und Religion vermögen dies allein.“

Was hiebei zuerst die Musik anbetrifft, so kann sie allerdings nicht unmittelbar moralische Grundsätze beibringen; wohl aber erzeugt das Anhören einer wahrhaft edlen Musik, so wie der Aufenthalt in einem schönen, oder erhabenen Gebäude, eine Menge von Gedanken und Gefühlen der

mannigfachsten Art, die ohne Vermittelung jener Künste nie aus dem unangeregten Gemüthe hervorgesproßt wären. Bei dieser Wirkung geht aber, wie jeder an sich erproben kann, das Schöne und Gute so miteinander und so ineinander über, daß eine völlige Trennung und Entgegensetzung desselben gar nicht zu Stande zu bringen ist.

Noch weniger läßt sich bei andern Künsten die Wirkung ihrer Werke auf die Sittlichkeit ablängnen; ja es kann jene oft viel gröfser sein als bei denjenigen Erzeugnissen, die sie recht von Amtswegen bezwecken. Wer dies alles läugnet, muß (durch eine erlaubte Umkehrung des Goethischen Satzes) auch zugeben, daß Kunstwerke gar nicht unsittlich sein und eine unsittliche Wirkung hervorbringen können.

Zuletzt erwächst aber jenes Wegweisen des Sittlichen von den Kunstgebieten nur aus der Furcht: es werde der wahre Künstlergeist dadurch eingezwängt und in ungebührliche Sklaverei geworfen werden. Oder es dürften Dichter, aus freien Stücken aber sehr irrig, ihre Kräfte lediglich darauf verwenden, die abstrakten Lehren der Moral, wir möchten sagen, mit Fleisch zu bekleiden. Hierüber nun finden wir in Goethe eine andere treffliche Stelle, welche die obige, wie es uns scheint, so aufklärt und näher bestimmt, daß es unnöthig wäre, noch ein Wort hinzuzufügen. Sie lautet (Kunst und Alterthum V, 2, 172): „Es ist ein grofser Unterschied, ob der Dichter zum Allgemeinen das Besondere sucht, oder im Besondern das Allgemeine schaut. Aus jener Art entsteht Allegorie, wo das Besondere nur als Beispiel, als Exempel des Allgemeinen gilt: die letztere aber ist eigentlich die Natur der Poesie; sie spricht ein Besonderes aus, ohne ans Allgemeine zu denken, oder darauf hinzuweisen. Wer nun dieses Besondere lebendig faßt, erhält auch zugleich das Allgemeine mit, ohne es gewahr zu werden, oder erst spät.“

Wir kommen itzt zu der grofsen Zahl derer, welche eine Wechselwirkung zwischen Kunst und Sittlichkeit annehmen, aber das Gute entweder dem Schönen, oder das Schöne dem Guten unterordnen. Jenes ist minder in der Theorie, als in der Praxis von Künstlern geschehn, hat sich aber an ihren Werken dergestalt gerächt, daß das Schöne ihnen leicht zum Unedlen, Willkürlichen, blofs Reizenden hinabsank und der höchste Stempel harmonischer Vollendung ausblieb. Öfter sind Philosophen in den umgekehrten Fehler verfallen und haben das Schöne dem Guten untergeordnet. Derjenigen nicht zu gedenken, welche der Kunst als einem freien, menschlichen

Schaffen in ihrem Systeme nicht füglich eine Stelle anweisen können (wohin wir Spinoza zählen möchten), verdient unter den Neuern Fichte hier Erwähnung, dem das Schöne nur Vorbildung, Mittel zur Sittlichkeit ist, auf welcher Grundlage und nach welcher Weise dann aber Kunstwerke erwachsen, wie sie eben Goethe mit Recht nicht will. Auch ergiebt sich der Irrthum einer Unterordnung dieser Ideen schon dadurch, daß das Gute ebenso Mittel zum Schönen, als das Schöne zum Guten werden, oder man endlich auch sagen kann: in letzter Stelle und höchster Vollendung und Durchdringung, sei alles Schöne gut und alles Gute schön.

Wichtiger aber als die Ansichten neuerer Philosophen über diesen Gegenstand, sind für uns die Platons, weil sie die des Aristoteles in ein helleres Licht setzen. Mit Übergehung einzelner Stellen halten wir uns hier an das, was jener darüber zusammenhangend in der Republik vorträgt. Es heisst daselbst im Wesentlichen (III, 387-396 und X): Unglück soll der Mensch mit Standhaftigkeit ertragen, sich nicht dem Schmerze und unwürdigen Klagen hingeben, am wenigsten aber den Göttern solcherlei Gemüthsbewegungen beilegen. Die übertriebenen Darstellungen der Tragödie und das unmäßige Gelächter der Komödie, sind gleichmässig zu verwerfen. Beide Dichtungsarten beruhen auf Nachahmung, und nicht auf bloßer Erzählung. Jene Nachahmung ist aber eine vielfache und des Verschiedenartigen; sie muß also, da jeder nur ein Einziger ist und kaum eine Sache recht versteht, nothwendig mangelhaft und oberflächlich sein. Ferner soll, wenn man anders nachahmen will, nur das Treffliche, Vollkommene, Tugendhafte nachgeahmt werden, keineswegs aber das Gegentheil von dem Allem, wodurch Natur und Sitte, Leib und Seele nothwendig angesteckt und verderbt wird. Deshalb ist kein Theil der Dichtkunst, welcher auf Nachahmung beruht, in einen vollkommenen Staat aufzunehmen und zu dulden.

Hiezu kommt, daß jede Nachahmung unendlich weit von der Wahrheit absteht und nothwendig von der Wahrheit hinwegführt. Hätte der Nachahmende irgend Einsicht in das Wesen dessen was er nachahmt, er würde es entweder als nichtig zur Seite werfen, oder lieber durch Tüchtiges zu eigenen Thaten und Tugenden veranlaßt werden. Diese brächten ihm dann bei der Nachwelt ein ganz anderes Lob, als wenn er sein Leben mit Loben des Unwürdigen verbringt. Nie kommt der Nachahmer über Schönheit und Häßlichkeit ins Klare, vielmehr leitet und bestimmt ihn das Urtheil der

unwissenden Menge. So ist mithin die nachahmende Dichtkunst eine schlechte Gabe, die, mit Schlechtem sich vermischend, nur schlechte Werke erzeugt. Sie bringt den Menschen in Aufruhr, belastet die Seele mit tausend innern Widersprüchen, und vernichtet Harmonie, Gleichgewicht, Besonnenheit und Vernunft. Ja die Thorheit geht so weit, daß man den, welchem dies am meisten gelingt, als den besten Dichter lobpreiset. Erst wenn die auf Vergnügen gerichtete nachahmende Dichtkunst erweist, daß sie in einem wohlgeordneten Staate andern Nutzen hervorzubringen im Stande ist, wollen wir ihre Aufnahme gestatten.

Nimmt man an, daß es dem Platon mit all diesen Äußerungen, so wie mit den meisten andern in der Republik gemachten Vorschlägen, kein Ernst war, so ist man freilich aller ernstestn Untersuchung leicht überhoben. Uns scheinen indess die für jene Ansicht beigebrachten Gründe ungenügend, sie mögen von der Person Platons, oder von den Sachen hergenommen sein. Je größer nämlich seine Dichtergaben angeschlagen und hervorgehoben werden, desto mehr muß man darin, daß er sie in den vielbetretenen und belobten Bahnen nicht gelten machte, den Ernst jener Widersprüche und die innige Überzeugung erkennen, daß dort unverilgbare Mißbräuche obwal-ten, und ein reines Gemüth sich in die Kreise solcher verunreinigenden Leidenschaften niemals stürzen dürfe.

Wie man aber auch Platons Republik in unsern Tagen deute, gewiß nahm Aristoteles die Lehre von Gemeinschaft der Weiber, den Tadel der Dichter u. s. w. für Ernst.

Es fragt sich nun:

1. Läßt sich dieser Tadel Platons rechtfertigen?
2. Wie verhält sich seine Ansicht zu der des Aristoteles?

Zuvörderst faßt Platon den Begriff der Nachahmung niedriger auf, als Aristoteles; dergestalt, daß dem Kunstwerke kein eigenthümliches, wir möchten sagen erhöhtes und verklärtes Dasein bleibt, sondern daß es nur in Beziehung auf ein speziell Nachgeahmtes etwas ist, und alsdann nothwendig etwas Unvollkommenes und Geringeres bleibt. Hierbei verschwindet der Gedanke des Ideals, des wahren Schaffens und Veredelns, und trotz der Lehre von den Ideen bleibt dem Platon das was man nachahmt, hier nur ein παράδειγμα im Sinn eines Vorbildes, welches, so betrachtet, freilich immer höher steht als das Nachbild. Je ähnlicher dies aber, bloß auf solchem Wege, dem Urbilde

würde, desto eher müßten wir den, schon oben wider übertriebenes Nachahmen ausgesprochenen Tadel wiederholen. Auch dürften bei dieser Bezugnahme auf das Sittliche, die Vorwürfe, welche Plato den Nachbildern ob ihrer Schwäche und Unvollkommenheit macht, oft noch weit mehr die Vorbilder wegen ihrer Stärke treffen, und eine Reinigung der Leidenschaften weit eher durch jene mittelst der Tragödie, als durch die Thaten selbst zu Stande kommen. Nur die falsche Kunst steht von der Wahrheit, die ihr zukommt, entfernt, und zwar kann diese Unwahrheit, diese Ausartung einbrechen, sowohl wenn sie sich über das im höhern Sinn Wirkliche hinaus in leere Trugbilder und Fantome versteigt, als auch wenn sie, das Zufällige für wesentlich haltend, unter das Wahre und Schöne hinabsinkt. Schutz gegen die verderblichen Wirkungen der falschen Schönheit sucht Plato irrig in der Unterordnung des Schönen überhaupt, unter das Gute, als wenn der Fehler nicht auch auf dieser Seite liegen und das, durch ungenügende Theorien aufgefundene falsche Gute, dem wahren Schönen den Untergang bereiten könnte ⁽¹⁾. Aus der Verwechslung des sittlichen und künstlerischen Nachahmens entspringt auch jene irrige Lehre: dem letzten liege ob nur das unbedingt Treffliche, Tugendhafte, Harmonische darzustellen, womit man denn sehr übereilt die ganze dramatische Kunst vernichtet, der Malerei viele der besten Gegenstände nimmt, und die Musik auf bloße Fortschreitung durch Consonanzen zurückbringt. Nirgends hemmt und beschränkt der Beruf eines wahren Künstlers seine sittliche Ausbildung, nirgends tritt diese der künstlerischen Entwicklung in den Weg; wer jenes behauptet, verwechselt die falsche Schönheit, wer dieses, die falsche Sittlichkeit mit der wahren.

Ohne Zweifel tritt Aristoteles all jenen Lehren Platons mit Bewusstsein und Vorsatz entgegen: ihm ist die *μίμησις* nicht das unvollkommene Nachmachen eines einzelnen Gegenstandes, mit Ausschluss des künstlerischen, über dies Untergeordnete weit hinausreichenden Schaffens; er fürchtet von der wahren Kunst nichts für die wahre Sittlichkeit, und während

(1) Wendet man ein: daß Plato das Schöne dem Guten in der That nicht unterordne, sondern beides coordinire, so erscheint ihm doch vieles nicht mehr wahrhaft schön, was dem Aristoteles auf seinem höchsten Standpunkte noch dafür gilt, und was er so hoch stellt als das Gute.

Platon sie beschuldigt, das Gemüth überall zu verunreinigen und zu martern, hebt jener als edelsten Inhalt und Bestandtheil, die Reinigung des Gemüths und der Leidenschaften hervor, und bringt diese sittliche Wirkung, diese Katharsis, in löbliche Übereinstimmung mit der ästhetischen, dem Vergnügen, der ἡδονή.

Wollte aber jemand auf das oben, wie wir glauben Widerlegte zurückkommen und sprechen: die Katharsis hat keine sittliche Bedeutung, das Vergnügen ist dem Aristoteles alleiniger und obenein unsittlicher Zweck der dramatischen Kunst, und eine falsche Glückseligkeitslehre der Inhalt seiner ganzen Moral, so müßten wir freilich zur Widerlegung dieser Behauptung Hülfe in den andern Werken des Philosophen, zunächst in seinen Ethiken suchen. Da dies indess zu weit von unserm Zweck abführen und uns in die schwierigen Streitfragen über die höchsten sittlichen Grundsätze des Aristoteles verwickeln würde, so mag es hier genügen, aus dem Nebenwerke der Poetik, aus der Rhetorik, Erläuterungen beizubringen. Das Vergnügen oder noch allgemeiner die Glückseligkeit ist (so lautet die Anklage) dem Aristoteles höchster Zweck und höchstes Gut. Was versteht er denn aber (diese Untersuchung erscheint unabweislich) unter Glückseligkeit? Buch 1, c. 5, zählt er verschiedene Theile derselben auf, aber an der Spitze aller Erörterungen steht: sie sei εὐπραξία μετὰ ἀρετῆς. Mag man dies nun übersetzen, Wohlsein mit Tugend, oder Glück mit Tugend, oder Wohlthun mit Tugend, immer muß die Tugend als wesentlicher Bestandtheil festgehalten werden. Ja Aristoteles nennt gleich nachher die vier Haupttugenden (Weisheit, Tapferkeit, Gerechtigkeit und Mäßigung) als unentbehrlich zur Glückseligkeit; an einer andern Stelle (I, 6, 7) werden Vergnügen, Schönheit, Tugend, Glückseligkeit gleichmäfsig als Güter bezeichnet, also keiner dieser Begriffe allumfassend und allbeherrschend hingestellt; endlich sagt er (*Magn. Moral.* I, 4): glücklich leben heisst gut leben, und gut leben heisst tugendhaft leben. — Wie man aber dies und ähnliches stellen und deuten möge, so viel steht fest: Aristoteles hielt eine Versöhnung der Kunst und Sittlichkeit für möglich, wirklich, nothwendig. Die Ideen des Guten und Schönen behalten ihm ihr eigenes, eigenthümliches Wesen, keine soll die andere vernichten, oder auch nur unbedingt beherrschen; wohl aber findet zwischen ihnen stete Wechselwirkung und harmonische Zusammenwirkung statt. In ähnlichem Sinne muß man auch die Aussprüche des Horaz verstehn: *Aut*

prodesse volunt aut delectare poetae, und: omne tulit punctum qui miscuit utile dulci ⁽¹⁾).

Unter den Neuern vertheidigt Schiller, fast mit zu grossem Vorwalten dieses Bestandtheils, die sittliche Wirksamkeit der dramatischen Kunst (Werke II, 392), und Lessing sagt (Dramat. XXV, 198): „Bessern sollen uns alle Gattungen der Poesie: es ist kläglich, wenn man dieses erst beweisen muß; noch kläglich ist es, wenn es Dichter giebt, die selbst daran zweifeln.“ In der neuesten Zeit ist jedoch von einigen Seiten her behauptet worden: nur aus einer falschen Sittenlehre und Philosophie könne eine Verehrung der dramatischen Dichtkunst und des Schauspiels hervorgehn; nach dem höchsten, dem christlichen Standpunkte, müsse man beides verwerfen. Wäre diese Behauptung richtig, so fiel die Poetik des Aristoteles allerdings in ihren wesentlichsten Theilen zu Boden.

Während der ersten Jahrhunderte waren die Christen ohne Zweifel den Schauspielen feindlich gesinnt, jedoch aus Gesichtspunkten, die fast gar keine Anwendung mehr leiden. Während des Mittelalters verschwand die weltliche Schauspielkunst ganz, und die Mysterien hatten einen so verschiedenen Boden und Zweck, daß man von hier aus weder für ein in den Kirchen zu gründendes geistliches Drama, noch für eine Darstellung des Heiligen auf unserer weltlichen Bühne etwas Erhebliches folgern kann. Selbst das Wohlgemeinteste war damals gewiß höchst mangelhaft, und erbaute wohl weniger, als es zum Spotte reizte. In den Esels- und Narrenfesten brach dieser mehr denn lustig, er brach frech hervor; und wie die Kirche sich mit Recht dagegen erklärte, ist auch seitens der Kunst kein Grund vorhanden, die Entwicklung des Lustspiels auf ähnlichem Wege zu versuchen.

Als sich die dramatische Kunst im sechzehnten Jahrhunderte mit vermehrter Kraft emporhob, und die Reformation von der religiösen Seite her alle Gemüther in Bewegung setzte, kam es zu neuen Erörterungen über das Wechselverhältniß der Bühne und des Christenthums. Am lebhaftesten erklärten sich innerhalb der katholischen Kirche die Jansenisten wider das Schauspiel, und wenn man auch nicht die lose Sittenlehre mancher Jesuiten über die ihrige hinaufsetzt, so möchte doch der katholischen Kirche das verständige und gemäfsigte Urtheil des heiligen Thomas von Aquino mehr gel-

⁽¹⁾ Horat. *ars poet.* 333, 343.

ten, als die leidenschaftlichen Angriffe einiger Jansenisten. Eine Aufzählung dessen was Puritaner, Independenten, Levellers gegen das Schauspiel gesagt haben, kann, willkürlich aus dem Zusammenhange gerissen und künstlich geordnet, dem Unkundigen als Wahrheit und sittliches Bestreben erscheinen; die zweite, fehlende Hälfte der Darstellung zeigt aber jene auch als Bilderstürmer, Zerstörer von Kirchen und Klöstern, als Feinde der bürgerlichen Ordnung, und nicht Wenige, in ihren Predigten wie in ihren Werken, als arge Heuchler und sündige Schauspieler.

Eben so lassen sich Rousseau's Einwendungen gegen die dramatische Kunst widerlegen; auch blieb die angeblich so humane Philosophie jener Zeit hiebei nicht stehn, sondern endete folgerecht mit einer Verwerfung aller Bildung und der Einladung zu dem uranfänglichen Naturstande zurückzukehren, das hiefs Manchem, mit den Thieren in den Wäldern umherzulaufen.

Stellen wir aber die Frage allgemeiner, nämlich dahin: giebt es eine christliche Kunst, und verträgt sich das Christenthum mit der Kunst? so sollten die Eiferer, welche kurzweg mit Nein antworten, bedenken, daß sie die muhamedanische Ansicht vertheidigen, mit der Kunst folgerecht auch die Wissenschaft, wenigstens ihren Haupttheilen nach, verwerfen, oder als unnütz bezeichnen, und so das Christenthum in eine Religion der Rohheit und Barbarei verwandeln müssen.

Berichtigt man jene Behauptung dahin: einige Künste seien mit dem Christenthume verträglich, andere dagegen verwerflich; so entgegnen wir: alle Künste haben eine gleichartige, wesentliche Grundlage und Natur, weshalb sie eben Künste sind; und das Christenthum muß entweder mit diesem Wesentlichen in keinem Widerspruche stehn, und dann allen Künsten die Aufnahme verstatten, oder das Wesentliche verdammen, was wieder in die erste barbarische Ansicht zurückwürfe. — Wird hierauf geantwortet: einige Künste sind der Ausartung mehr, andere weniger unterworfen, so entgegnen wir: das mehr oder weniger giebt keinen Grund unbedingter Billigung oder Mißbilligung; denn, um der scheinbar frömmsten zu erwähnen, es giebt auch eine liederliche Malerei und eine nichtswürdige Musik. Endlich müßte das Christenthum die, einer Reinigung am meisten bedürftenden Künste, nicht von sich weisen, sondern am eifrigsten unterstützen und vom Verderben zu retten suchen. Denn darüber ist kein Zweifel, daß

die heutige Kunst in vielen Stücken eine andere als die heidnische sein müsse, und keine sich der christlichen Verklärung entziehen dürfe.

Soviel zur Berichtigung jenes angeblich christlichen höchsten Standpunktes; anderwärts haben wir den nähern Beweis geführt, daß wer die Schauspielkunst verdammt, das Drama zugleich mit verdammt, und daß wer dieses wagt, nothwendig die ganze Dichtkunst als Abweg und Ausartung bezeichnen muß. Doch versteht sich von selbst, daß es leider wahrhafte Ausartungen der Dichtkunst und insbesondere der dramatischen giebt, welche aus sittlichem wie ästhetischem Standpunkte nachdrücklichst zu bekämpfen, eine Pflicht und ein Verdienst ist.

VIII. Über Freiheit und Nothwendigkeit, Schicksal und Vorsehung.

Es ist nicht meine Absicht, über diese schwierigen Begriffe tiefere Untersuchungen anzustellen, sondern nur auf den merkwürdigen Umstand aufmerksam zu machen: daß während mehre Neuere den Kampf zwischen Freiheit und Nothwendigkeit als den wesentlichen Inhalt des Trauerspiels bezeichnen, und unter Schicksalstragödie vorzugsweie die griechische verstehen, Aristoteles jene Worte und Begriffe in seiner Definition des Trauerspiels gar nicht erwähnt hat, ja in der ganzen Poetik kaum eine Stelle ist, die darauf hingedeutet werden könnte. Wollte man nämlich (und dies wäre wohl der einzig mögliche Versuch) die Worte *ἦθος* und *πάθος* in Gegensatz bringen, und unter jenem alles verstehn, was der Mensch frei aus sich erzeugt, unter diesem alles, was ihm widerfährt; so würde doch diese herbeigekünstelte Freiheit und Nothwendigkeit unter dem allgemeinem, widersprechenden Sprachgebrauch wieder verschwinden, oder doch auf keinen Fall darzuthun sein, daß Aristoteles sich die Sache so gedacht, oder irgend eine wichtige Folge daran gereiht habe. Eher liesse sich, ohne Beziehung auf Freiheit und Nothwendigkeit, ein allgemeiner Gegensatz zwischen *διάνοια* und *ἦθος*, zwischen Geist und Herz aufzeigen, indem Aristoteles sagt (VI, 7.): *πέφυκεν αἷτια δύο τῶν πράξεων εἶναι, διάνοια καὶ ἦθος. καὶ κατὰ ταῦτα καὶ τυγχάνουσι καὶ ἀποτυγχάνουσι πάντες*; was man dann übersetzen müßte: es giebt zwei Ursachen der Handlungen, Geist und Herz, und durch beide erreicht oder verfehlt man alles.

Gewifs würde Aristoteles widersprechen, wenn man die Begriffe von Freiheit und Nothwendigkeit aus einem anderen Gebiete ganz unbekleidet in die Kunst einführen, oder jene der Tragödie, diese der Epopee zuweisen wollte. Sie erscheinen dann als *dei ex machina*, als maschinenartige todte Mittel und Hebel, so vornehm sie sich übrigens auch anstellen mögen. Wir haben in unsern Tagen nur zu viel solcher Tragödien gesehn, wo die Räthsel der Freiheit und Nothwendigkeit und die Geheimnisse der Weltregierung wie durch eine blofse Formel gelöset werden sollen, die aber so weit von ächten Kunstwerken entfernt sind, als eine trockene Formel von lebendiger Schönheit.

Statt dafs manche vermittelt der Freiheit und Nothwendigkeit alles ins Reine und Feine zu bringen wähnen, thäte diesen Begriffen eine recht tüchtige Reinigung selbst noth: denn gewöhnlich laufen beide nach falscher Betrachtungsweise auf ein Gemeinsames, die blofse Willkür hinaus, nur dafs diese bei der sogenannten Freiheit vom Einzelnen, bei der angeblichen Nothwendigkeit von höhern Mächten ausgeht. Wie darf man ferner den unbedingten Sieg des einen Begriffs über den andern als letzten Zweck der Tragödie aufstellen, ohne damit deutlicher oder verdeckter zu erklären: die Freiheit sei sträflicher Aufruhr gegen das Nothwendige, oder dies eine unverständige Beschränkung der Freiheit. Giebt man nun gar dem Nothwendigen das Schicksal, als nahe damit verwandt, zu Hülfe, so mufs allerdings die Freiheit jedesmal gar jämmerlich unterliegen, und das letzte und höchste Ergebnifs alles Tragirens wäre ein naseweises Raisonniren über die Dummheit und Ungerechtigkeit der Weltregierung. Nicht minder irren diejenigen, welche um jener, blofs abstrakt aufgefafster Begriffe willen, das aus der Tragödie ganz verbannen wollen, was der gemeine Sprachgebrauch zufällig nennt. Manche der herrlichsten Trauerspiele würden auf diesem Wege zerstört werden, z. B. Oedip und Romeo und Julie.

Von andern ist erwiesen worden, dafs sich die Alten unter dem Schicksale keine blofs willkürliche, blinde, äufsere Gewalt dachten ⁽¹⁾, und noch weniger sie vorzugsweise in der Tragödie zum Zerhauen des Knotens ansie-

(1) Vor allen siehe Blümmers vortreffliche Abhandlung über die Idee des Schicksals u. s. w. — Unter dem hehren Schicksale war auf gleiche Weise das Erhaltende befaßt, wie das Zerstörende. Schleiermacher Reden über die Religion S. 111.

delten. Wäre dies aber der Fall, so liefse es sich gar nicht rechtfertigen, wenn Christen, welche sich zum Begriffe der Vorsehung erhoben haben, in so niedrige Ansichten und ein so heidnisches Verfahren zurückfielen. Kann denn aber (wir dürfen dies wichtige Bedenken nicht verschweigen) noch irgend eine Tragödie bei Annahme der christlichen Lehre von der Vorsehung geschrieben, ja nur als möglich gedacht werden?

Müßten wir diese Frage verneinen, wie es manche Schicksalsdichter zu thun scheinen, so würden dadurch die Angriffe übertriebener Puritaner auf die Kunst, ein neues Gewicht erlangen: um so nöthiger thut eine ernstliche Prüfung. Zuvörderst liegt in dem Begriffe von Christenthum und Vorsehung keinesweges der Sinn und die Forderung, daß es kein Übel, keinen Schmerz, kein Leiden mehr gebe, sondern dies mit dem Guten, der Freude und dem Glück zu einem Mittleren, oder sonst wie, zusammenfalle. Dies würde die christliche, und die ihr wesentlich entgegenstehende, den Knoten auch nur zerhauende, stoische Weltansicht gleich setzen. Für den Christen bleiben Krankheit, Verlust geliebter Freunde und Verwandten, Sturz des Vaterlandes und dergleichen, natürliche und gerechte Gründe zu Schmerz und Trauer, zu Furcht und Mitleid; nur ist ihm durch seine Religion ein neuer Trost, eine höhere Katharsis und Reinigung offenbar worden. Trauerspiele nun, welche dieser höhern Reinigung widersprechen und die höchste Lösung auf einer Stufe und in einer Weltansicht suchen, die noch unter der künstlerischen der Heiden steht, sind von religiösem und ästhetischem Standpunkte gleich verwerflich; andererseits aber auch diejenigen Versuche ebenfalls als mißlungen zu bezeichnen, welche die Kunst ganz in Theologie verwandeln und die Dogmatik auf der Bühne durch lehrreiche Beispiele erweisen wollen. So lange also noch Freude und Leid in der Christenheit statt finden, so lange die Lehre von der göttlichen Vorsehung, keineswegs menschliche Freiheit und den Gegensatz von gut und böse vertilgt, oder blinden Mechanismus und muhamedanische Vorherbestimmung an ihre Stelle setzt, können Christen Trauerspiele schreiben, in ihnen handeln, sie darstellen und darstellen sehn, so daß nur die Frage übrig bliebe: ob ein ganz vollkommener Christ zum Helden einer Tragödie taugt? Wir könnten diese Frage mit der Behauptung abweisen: daß es keinen solchen, wohl aber eine sehr reiche Auswahl unter den unvollkommenen Christen gebe; wollen aber, statt hierüber in nähere Untersuchungen einzugehn, nur noch die Bemerkung

beifügen: daß Aristoteles den Gegensatz einer Schicksalstragödie und einer Tragödie der Leidenschaften aus mehreren Gründen, und schon deshalb gar nicht zugeben würde, weil 1) in der Leidenschaft (als Naturrichtung) ja auch ein Schicksal liegt, und die Schickungen wieder Einfluß auf die Leidenschaften haben; 2) weil alle die untergeordneten Wörter und Begriffe (Moirä, Nemesis, Adrastea, Aisa, die Parzen u. s. w.) bei ihm in dem höheren Begriffe der Gottheit zusammengefaßt werden; 3) behauptet Aristoteles (Stob. I, p. 206, und Plutarch *de placitis Philos.* I, 29): das Schicksal (εἰμαρμένη) sei keineswegs eine unbedingte Ursach, sondern nur eine Art derselben, zusammen treffend mit dem Nothwendigen. Überhaupt gebe es vier Ursachen aller Ereignisse: Geist, Natur, Nothwendigkeit und Zufall oder Glück (τύχη); deren jede sich zweifach verhalte, anders nämlich zu menschlichen Angelegenheiten, anders zu den übrigen Dingen. Hienach mißbilligt er also ohne Zweifel und mit großem Rechte, wenn in Trauerspielen statt jener vier Ursachen eine allein herrscht, und obenein mit den Menschen so in Verbindung gesetzt wird, als wären sie geist- und willenlos einer fremden Willkür und sittenlosen Naturgewalt preis gegeben.

IX. Von den drei Einheiten.

Die Einheit des Orts und der Zeit hat Aristoteles, wie Lessing und Schlegel einleuchtend erwiesen, weder theoretisch unbedingt vorgeschrieben, noch die stete Beobachtung dieser Regel an dem griechischen Drama nachweisen wollen oder nachweisen können. Und weniger als die Griechen, deren Chor gewöhnlich auf der Bühne blieb, hätten wir, nach Einführung der Zwischenakte, Grund darauf streng zu halten. Ja diese Zwischenakte, und Schweigen oder Musik während derselben, vermitteln den Übergang wohl noch besser als mancher euripideische Chor, welcher einen bestimmten, aber nicht zur Sache gehörigen Inhalt hat. Es wäre indeß Pedanterei, nach Home's Vorschlag genau fünf Veränderungen des Orts und der Zeit nach den fünf Akten zu verstatten, jeden Wechsel oder Sprung während derselben hingegen zu verdammen. Nur dann hat man hiezu ein Recht, wenn Mangel an Einheit des Orts und der Zeit, auch die innere, höhere Einheit der Handlung aufhebt. Entstehen denn aber nicht eben so oft die grössten Unschicklichkeiten und Unwahrscheinlichkeiten aus dem thörichten Festhalten

des Orts und der Zeit? Es ist unbegreiflich, wie man zugeben konnte: im Schauspielhause stecke eine Königsstadt, die Schauspieler seien Könige und Königinnen, drei Stunden seien 24 Stunden u. s. w., und dann doch eine schlechterdings willkürliche Gränze für Ort, Zeit, Glaube, Phantasie u. dgl. erfand und mit der unduldsamsten Strenge darauf hielt. Nach diesem System müßte eine Tragödie, die im Winter bei kurzen Tagen spielt, kürzer sein als eine, die in den Sommer fällt; oder wäre die Scene in Spitzbergen, so dürfte jene ein Vierteljahr lang dauern! Nichts wäre schrecklicher und unpoetischer, als wenn die Darstellungen auf der Bühne genau die Zeit füllten, welche die wirklichen Begebenheiten erforderten; oder wenn wir nur das erführen, was an einem Orte in 12 oder 24 Stunden geschah. Diejenige Zeit, sagt deshalb Aristoteles (VII, 12), ist die angemessene, binnen welcher der Übergang aus Glück zu Unglück, und aus Unglück zu Glück statt finden kann; und diese Regel dient gleichmäfsig zur Feststellung des Umfangs der Tragödie überhaupt, und des Orts oder der Orte, wo sie spielt.

Während die Franzosen den einfachen Aristoteles verkünstelten, mißdeuteten und sich Fesseln anlegten, die er nicht geschmiedet hatte, übertraten sie mit der grössten Willkür seine deutlichsten Vorschriften über die Handlung. Nicht blofs Deutsche klagen sie deshalb an, sondern selbst Rousseau, indem er sagt: Auf dem französischen Theater giebt es eine Menge Reden und wenig Handlung. Gemeiniglich besteht das Ganze blofs aus schönen, zierlich gesetzten und hoch tönenden Dialogen, wo man gleich sieht, daß die erste Sorge jeder spielenden Person immer darin besteht, vor den andern hervorzuglänzen. Fast alles wird in allgemeinen Sätzen ausgedrückt, und in so heftiger Bewegung sie immer sind, denken sie doch mehr an die Zuschauer als an sich selbst. Eine Sentenz kostet ihnen weniger als eine Empfindung. Wenn man die Stücke des Racine und Molière ausnimmt, so ist das Ich vom französischen Theater so sorgfältig verbannt, als aus den Schriften des *Port-royal*: und die menschlichen Leidenschaften reden auf demselben, mit aller Bescheidenheit der christlichen Demuth, niemals anders als durch man. Auch die lebhaftesten Situationen können einen Schriftsteller nicht so weit bringen, daß er eine schöne Anwendung der Redensarten, oder den Schauspieler, daß er eine artige Stellung der spielenden Personen vergäße: und wenn die Verzweiflung dem letzten den Dolch ins Herz stößt, so ist es ihm nicht genug, wie Polyxene, mit Anstand zu fallen;

er fällt gar nicht, der Anstand hält ihn auch nach seinem Tode noch aufrecht, und der, welcher erst gestorben ist, geht den Augenblick nachher auf seinen Füßen davon ⁽¹⁾.

Je weniger Nachdruck Aristoteles bei Feststellung des Wesens der Tragödie auf Raum und Zeit legt, desto mehr auf die Einheit der Handlung. Was diese sei, darüber läßt sich streiten, obgleich die Worte des Philosophen wohl deutlich genug ergeben, was er sich darunter dachte. Die Handlung, sagt er, muß eine ganze, in sich geschlossene sein. Ein Ganzes ist aber, was Anfang, Mitte und Ende hat. Anfang nenne ich, was nicht nothwendig nach einem Andern ist, nach welchem aber ein Anderes sein und werden kann. Ende hingegen ist, was nothwendig oder gewöhnlich nach einem Andern ist, dem aber nicht ein Anderes folgt. Mitte endlich heißt, was nach einem Andern ist, auf das ein Anderes folgt.

Als verwandt und erläuternd erwähnen wir noch die Forderung des Aristoteles: ein Satz, eine Periode (Rhet. III, 9, 3) solle Anfang und Ende in und durch sich selbst haben.

Einige behaupten nun, mit Bezug auf jene erste Stelle: der Anfang der Tragödie beruhe auf der Freiheit, sie schliesse mit der Nothwendigkeit; was uns jedoch in jenen Worten nicht zu liegen scheint, und auch schwerlich an den Tragödien selbst erweislich sein dürfte. Zugegeben, daß in dem Begriffe des Anfangs auch ein Anfangender liegt, der eine Reihe von Handlungen aus sich beginnen könne; so hat Aristoteles, wie auch eine andere Stelle (XVIII, 13) erweist, doch nicht an ein völliges Abreißen aller Frühern und aller Causalverhältnisse gedacht, was für den tragischen Helden schon insofern unmöglich ist, als man ihn zu Anfang doch gleich in gewisse Verhältnisse, Umgebungen u. dgl. hinstellen muß. Diese sollen aber, indem man sie setzt, auch erklärt sein, ohne daß man zu ihrer Aufhellung lang und breit von einem Frühern reden müßte, was nichts anders wäre, als ein Anfang vor dem Anfange. Jene Verhältnisse, so wie viele, die im Laufe des Stücks hervortreten, erscheinen als gegeben, als nothwendig, und sehr häufig offenbart sich die menschliche Freiheit weniger im Anfange, als in den Entschlüssen zu Ende des Trauerspiels.

(1) Home's Grundsätze der Kritik III, 255.

Ohne Mitte, ohne Entwicklung, Steigerung, Culmination, fehlte diesem die Gröfse und Ausdehnung, welche zu jedem dramatischen Kunstwerke unentbehrlich ist. Das Ende ist keineswegs ein unbedingtes, dem gar kein nach folgen könnte, sondern nur in dem Sinne, wie der Anfang ein Anfang war; das heifst: dieser ist es wesentlich in Beziehung auf das Folgende, und das Ende ist wesentlich ein Ende, in Bezug auf das Vorhergehende. So sich durch die Mitte hindurch auf einander beziehend, entsteht erst ein Ganzes und löset sich selbständig und abgeschlossen von allem andern Frühern, Gleichzeitigen oder Späteren. Dies ist der Fall mit Shakespeare's Heinrichen und Richard III.; ja in Calderon's *Virgen del sacrario* ist Einheit der Handlung, obgleich das Stück vom 7^{ten} bis zu Ende des 11^{ten} Jahrhunderts spielt. Der Ursprung, der Verlust, das Wiederfinden des Bildes der heiligen Jungfrau, macht den zusammen gehörigen, nothwendigen Inhalt der drei Akte aus, und die Zeit, welche dazwischen liegt, ist leer, ist in Beziehung auf das, wovon es sich handelt, gar nicht vorhanden.

Sehr irrig hat man ferner die Einheit der Handlung übertrieben dahin erklärt, dafs nur von einer einzelnen Handlung eines einzelnen Menschen die Rede sein solle. Abgesehn von dem Äufsersten, wo diese Erklärung das ganze Drama aufheben würde, hat sie doch zu falschen Bestrebungen und falschen Würdigungen Veranlassung gegeben, z. B. dafs das ganze Interesse schlechterdings nur auf eine Person hinzuleiten, und alle andern ihr unbedingt unterzuordnen seien; dafs ein zwiefaches Interesse die Wirkung nie verdoppele, sondern allemal vermindere; dafs mehr einzelne Handlungen, ja ganze Reihen von Handlungen, nicht (wie die verschiedenen Organe, und Systeme der Organe im menschlichen Leibe) ineinander wirken, und bei aller Verschiedenheit doch die höhere Einheit erzeugen und darstellen könnten. Nach dieser Ansicht hätte also, um das Interesse ganz für Agamemnon zu gewinnen, Klytemnestra ihn ohne Bezug auf den Tod Iphigenia's erschlagen sollen, oder Orest die Klytemnestra ohne Bezug auf Agamemnon; oder einen der feindlichen Brüder vor Theben hätte der Dichter als Scheusal, den zweiten als tadelloses Tugendbild darstellen, oder Kreon als blofsen Tyrannen der Antigone gegenüberstellen müssen. Eben so falsch wäre es, dafs Lear und Cordelia, Julie und Romeo, Alexander und Darius, Wallenstein und Max unsere Theilnahme gleichmäfsig in Anspruch nehmen.

Freilich, wenn verschiedene Fabeln und Reihen von Handlungen ganz unverbunden nebeneinander herlaufen, kann von einer Einheit der Handlung nicht mehr die Rede sein; aber in welcher neuern, angeblich aristotelisch zugeschnittenen Tragödie wären die Mitspielenden, die Verliebten, die Vertrauten, wohl in die Haupthandlung so thätig, handelnd und unlösbar verwebt und zu einer ächten Einheit erhoben, wie alle in der Doppelfabel des Kaufmanns von Venedig und des Lear? Diese Kunstwerke, nicht jene Versuche, bestehen vor der Kritik des Aristoteles, welcher den zusammengesetzten Fabeln (*μυθους*) überhaupt den Vorzug vor den einfachen einräumt. Zwar haben diese Worte bei ihm, zunächst noch eine andere Beziehung (auf Peripetie und Anagnorisis), doch kann man sie analog auch für unsere Behauptung anwenden. Nur dann müßten wir, laut Aristoteles, jene Kunstwerke mangelhaft nennen, wenn einzelne Theile (VIII, 4) sich, unbeschadet des Ganzen, herausnehmen und zur Seite werfen ließen.

Weit besser wäre es überhaupt gewesen, man hätte das, Mißverständnissen ausgesetzte Wort, Einheit, bei der Lehre von den drei Einheiten nicht ausschließend hervorgehoben; sondern das Wort Synthesis, dessen sich Aristoteles zu genauerer Erklärung in denselben Kapiteln bedient, mehr berücksichtigt. Dann würde sich ergeben haben, daß er Einheit in der Mannigfaltigkeit, und Mannigfaltigkeit in der Einheit fordert, keine numerische, sondern eine organische Einheit, welche aus Verknüpfung, Zusammensetzung erst entsteht und wahrhaft lebendig und künstlerisch ist, während jener Zahlbegriff der Einheit viel zu negativ und bestimmungslos erscheint, als daß er auf diesem Boden allein herrschen dürfte.

X. Über das Verhältniß der Dichtkunst zur Geschichte.

Das neunte Kapitel, welches hievon handelt, scheint mir eins der schwierigsten in der ganzen Poetik zu sein. Aristoteles sagt daselbst im Wesentlichen: nicht die Darstellung dessen, was geschah, ist die Aufgabe des Dichters; sondern dessen, wie es hätte geschehen können, und des Möglichen nach der Wahrscheinlichkeit oder Nothwendigkeit. Daher ist auch die Dichtkunst philosophischer und bedeutender (*σπουδαιότερον*) als die Geschichte. Denn jene spricht mehr vom Ganzen, diese vom Einzelnen. Das Ganze, das Allgemeine aber ist, was und wie jemand nach Wahrscheinlich-

keit reden und handeln würde (und dies bezweckt die Poesie, indem sie Namen (ὀνόματα) beilegt); das Einzelne und Besondere aber ist, was Alkibiades that oder erlitt. — Es sei erlaubt, diesem Texte einige Bemerkungen beizufügen.

1. Wendet man den ersten Satz so: die Dichtkunst soll darstellen, wie etwas nach Wahrscheinlichkeit und Nothwendigkeit hätte geschehn können; so wäre alle Geschichte Poesie, denn die Thatsachen konnten nicht bloß geschehn, sie sind wirklich geschehn. Aristoteles will also ohne Zweifel sagen: der Dichter wird nicht bloß auf das wirklich Geschehene angewiesen, sondern er darf eben erdichten, erschaffen. Nun ist aber das Unwahre als solches keinesweges Poesie, und eben so wenig liegt diese in dem bloßen Können und der Möglichkeit, dem Sein und der Wirklichkeit gegenüber; vielmehr erscheint der Kreis der Dichtung durch die Gesetze der Wahrscheinlichkeit und inneren Nothwendigkeit ebenfalls geregelt und heilsam beschränkt. Ferner ist die Geschichte nicht unpoetisch, weil sie wahr ist, sondern oft unendlich poetischer als die willkürlichen Erfindungen schwacher Dichter; und umgekehrt würde und wäre die ächte Dichtung dadurch nicht undichterisch, weil, oder wenn sie etwa geschähe. Der Gegensatz zwischen Geschichte und Poesie ist also kein unbedingter, weder dem Inhalt, noch der Form nach, sofern jener gemeinsam sein kann, und ächte Geschichte die Form eines Kunstwerkes haben soll.

2) Wenn Aristoteles sagt: die Dichtkunst sei φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον als die Geschichte, so ist das erste Wort leicht übersetzt, aber nicht leicht gedeutet, das zweite schwierig in beiden Beziehungen. Wie oben (S. 17.) finden wir auch hier bei den Übersetzern die mannigfachsten Ausdrücke und Wendungen, z.B. *melior*, *operosior*, *gravior*, *diligentior*, *magis studiosa*, *excellenti*, *a more excellent thing*, *plus instructive*, lehrreicher, nützlicher, ernster, ernstbetrachtender u. s. w. Dem ganzen Satze giebt Haus eine eigene Wendung, wenn er übersetzt: *Itaque propius ad Philosophiam poësis accedit, studiumque requirit impensius quam Historia*; desgleichen Dacier, wenn er sagt: *la Poësie est plus grave et plus morale que l'Histoire*; und Buhle: die Poesie ist mehr ein Werk des Genies und des Studiums, als die Geschichte.

Gehn wir zuvörderst auf das erste Beiwort zurück, so nennt Aristoteles unseres Erachtens die Dichtkunst philosophischer als die Geschichte,

weil er ihr zugesteht, ja auferlegt, daß sie aus der Masse des Gegebenen auswähle. Was aber kann sie anders auswählen, als das, worin sich die Weisheit, die Regel am meisten offenbart; was kann sie zur Seite werfen, als was nichts lehrt, woraus nichts folgt und was in seinem bloß zufälligen Sein werthlos und bedeutungslos erscheint.

Gegen diese Schlußfolge läßt sich einwenden:

Die Geschichte überwiegt durch die Kraft der Wahrheit ihres Inhalts alle dichterischen Erfindungen, sie ist eben deshalb lehrreicher und philosophischer. So oft dieser scheinbare Einwand auch ausgesprochen worden ist, können wir ihm doch kein großes Gewicht beilegen. Denn das Vereinzelte, Zufällige, Bedeutungslose giebt sich in der Geschichte so gut kund, als in der Dichtkunst; es hat im höhern Sinn dort so wenig Wahrheit als hier; und umgekehrt tragen die ächten Schöpfungen der Poesie in diesem höhern Sinne vollkommen dieselbe Kraft der Wahrheit in sich. Man kann, ohne den Idealismus auf eine unhaltbare Spitze zu treiben, doch behaupten: aus des Dichters Hand haben Achilles, Agamemnon, Odysseus erst das rechte Dasein erhalten, und Lear und Hamlet, Romeo und Julia sind wahrer und wirklicher als unzählige Könige, die nach chronologischen Tabellen hier oder dort herrschten, und als unzählige junge Leute, die sich liebten, heiratheten und wieder scheiden ließen, oder aus langer Weile starben. Daher sagt auch der Dichter mit vollem Rechte:

Es sind nicht Schatten, die der Wahn erzeugte,
Ich weiß es, sie sind ewig, denn sie sind.

Wichtiger scheint uns ein zweiter Einwand: daß nämlich der Geschichte, gleichwie der Poesie, das Geschäft des Auswählens und Verwerfens obliegt, und derjenige gar nicht den Namen eines Geschichtschreibers verdient, welcher alles Thatsächliche, alles Geschehene ohne Ausnahme in seine Erzählung aufnehmen will. Es dürften also, bei aller sonstigen Verschiedenheit, Geschichte und Dichtkunst hinsichtlich ihres Verhältnisses zur Philosophie nicht einander unterzuordnen, sondern nebeneinander zu stellen sein.

Was nun das zweite Beiwort, das *σπουδαιότερον* betrifft, so sind einige Übersetzungen und Deutungen schwerlich zu rechtfertigen. So ist z. B. das *melior*, besser, viel zu allgemein gehalten; das *gravior*, schwerer, unzureichend, sofern jedem sein eigenthümlicher Beruf leicht wird, und der fremde schwer erscheint; das „ernster und ernstbetrachtender“ nicht von

der gesammten Dichtkunst, z. B. nicht vom Lustspiel auszusagen. Eben so wenig dürfte sich erweisen lassen, daß zur Dichtkunst ein größeres Studium gehöre als zur Geschichte. In dieser Bedrängniß kommt uns eine andere Stelle der Poetik zu Hülfe (XXIII, 2), des Sinnes: der Geschichtschreiber habe nicht nöthig, wie der Dichter, alles auf eine innere Einheit zu beziehen und diese durch seine Darstellung zu offenbaren; sondern er reihe alles was und wie es Einem oder Mehren widerfahren, nach der Gleichzeitigkeit oder nach dem Faden der Zeit aneinander. — Offenbar denkt Aristoteles hier bloß an Chronisten und Annalisten, an eine Behandlungsweise, welche gar nicht Anspruch machen kann, ein Kunstwerk zu liefern; und von diesem Standpunkte aus läßt sich das *σπουδαιότερον*, bedeutender, würdiger, künstlerischer übersetzen. Fassen wir aber die Kunst der Geschichtschreibung in ihrer höchsten Richtung und nach den Meisterwerken auf, welche sie zu Stande gebracht hat, so ist auch hier kein Grund vorhanden, sie schlechthin der Dichtkunst unterzuordnen, vielmehr möchte das *σπουδαιότερον*, als *operosior*, mühsamer, auf ihre Seite fallen, weil dem Geschichtschreiber bei derselben Aufgabe ein Kunstwerk zu liefern, durch das Gegebene viel mehr Fesseln angelegt sind, als dem Dichter.

Wie kam es aber, könnte man fragen, daß Aristoteles dem die größten hellenischen Geschichtswerke vorlagen, jene Behauptungen aufstellte? Ungeachtet aller Bewunderung des Herodot und Thukydides dürfte man vielleicht antworten: daß bei jenem die Beziehung auf eine Einheit, zum Vereinigen seiner großen Mannigfaltigkeit, allerdings weniger heraustrete, und des letzten Abtheilungen nach Sommern und Wintern dem äußern Faden der Zeit bisweilen größeres Gewicht beizulegen scheinen, als dem innern Zusammenhange der Dinge.

Ein Gegenstand der Untersuchung wäre übrigens noch: ob durch den Ablauf und die Belehrungen zweier Jahrtausende, Geschichte oder Dichtkunst in Bezug auf die Philosophie mehr verloren oder gewonnen habe und welche von beiden, mit der antiken Ansicht, Bildung und Behandlung verglichen, philosophischer geworden sei. Gewiß bietet die Universalgeschichte, welche itzt unzählige Thatsachen und Entwicklungsstufen vor sich hat, mehr Veranlassung zu allgemeinen, aus dem Einzelnen hervorgegangenen Ergebnissen, als zu den Zeiten der Griechen und Römer; mit größerer Sicherheit bieten sich der Geschichtschreiber und der Philosoph die Hand, obwohl es

sehr irrig wäre, wenn jener über das Allgemeine und Abstrakte, die reine Auffassung der Thatsache und die Freude an derselben verlöre. — Weniger scheint die Dichtkunst durch den längern Ablauf der Zeit für philosophische Beobachtungen zu gewinnen, da sie immer nur das in sich abgeschlossene Einzelne herausgreift, bildet und schmückt; und doch möchte kein neueres historisches Werk eine solche Tiefe der Philosophie in sich schliessen als Shakspear's Hamlet, oder Tieck's Cevennen. Verwerflich ist auf jeden Fall die Forderung, daß sich Dichter und Geschichtschreiber unbedingt einer herrschenden philosophischen Schule unterordnen und ihre eigene Natur gleichsam opfern sollen. In solcher Schule (z. B. Wolf's, Kant's, Fichte's) erzeugte Gedichte sind todt zur Welt gekommen, und eben so wenig kann umgekehrt die poetische Mode des Tages (Gottsched, Crebillon, Wieland) dem Philosophen schlechthin Maafs und Ziel vorschreiben.

3) Kehren wir itzt wieder zu der oben mitgetheilten Stelle des Aristoteles zurück, so zeigt ihre zweite Hälfte nicht mindere Schwierigkeiten als die erste und hat, wie mehre Ausleger, so insbesondere Lessing beschäftigt (Dramat. XXV, 286). Bleiben wir, ohne alle Meinungen aufzuführen und zu beurtheilen, zunächst bei den Worten stehn, so kommt alles darauf an, was wir unter τὰ καθόλου und τὰ καθ' ἑκαστον verstehn müssen. Die Poesie, übersetzt Lessing, geht mehr auf das Allgemeine, und die Geschichte auf das Besondere. Was ist denn nun aber das Allgemeine und das Besondere? Das Allgemeine, übersetzt Lessing weiter, aber ist, wie so oder so ein Mann nach der Wahrscheinlichkeit oder Nothwendigkeit sprechen würde; das Besondere hingegen ist, was Alcibiades gethan, oder gelitten hat. Eine andere Stelle der Poetik (XVII, 5), wo von dem καθόλου wieder die Rede ist, giebt wenig Licht, weil daselbst nur von Anordnung der tragischen Fabel im Allgemeinen, im Gegensatz der Ausarbeitung und Behandlung der Episoden u. s. w. gesprochen wird. Gesellen wir zu der Übersetzung „das Allgemeine, das Besondere,“ erläuternd die Worte hinzu, „das Ganze, das Einzelne,“ so hilft auch dies nicht viel weiter: denn wie kann die Dichtkunst des Einzelnen und Besondern entbehren, oder wo führte dies Einzelne und Besondere, historisch geordnet, nicht zum Ganzen und Allgemeinen?

Lessing erklärt die Sache so: der Dichter führt einen Regulus, einen Brutus auf, nicht um uns mit den wirklichen Begegnissen dieser Männer

bekannt zu machen, nicht um das Gedächtniß derselben zu erneuern, sondern um uns mit solchen Begegnissen zu unterhalten, die Männern von ihrem Charakter überhaupt begegnen können und müssen." S. 305. — Wir gestehen, daß uns diese Ansicht keineswegs genügt. Kann es denn einem Dichter einfallen, Brutus und Regulus ohne ihre Schicksale vorzuführen, ohne ihr Gedächtniß erneuern zu wollen? Ihre Namen wären also nur eine Firma für allgemeine Begriffe, Formen, in welche gar vielerlei eingegossen werden dürfte, sofern es nur eine allgemeine Gattungsähnlichkeit hätte? Dies widerspräche durchaus den Grundsätzen des Aristoteles und verwandelte die Individuen, der wahren Dichtkunst zuwider, in bloße Begriffe, um die sich fast zufällig dies und das ansetzte und krystallisirte. Auch wäre solch Verfahren durchaus das Gegentheil von dem, was Goethe in der oben mitgetheilten Stelle aus den überwiegendsten Gründen gebot, und was in dem Lustspiele, wie in dem Trauerspiele, allein das rechte Leben, die rechte Theilnahme erwecken kann. Wir sagen: in dem Lustspiele, wie in dem Trauerspiele; denn beide bedürfen ebenmäßig der Personen, der Individuen, und es ist gleich verkehrt, dort etwa nur den Begriff des Geizes, hier des Heldenmuths u. dgl. auftreten zu lassen, und mit bezeichnenden oder nicht bezeichnenden Namen zu belegen. Das abstrakt Allgemeine ist unbrauchbar für die Dichtkunst, in dem concreten Individuum liegt dagegen das lebendig Allgemeine jedesmal mit verborgen. Schlägt das Allgemeine vereinzelt nach aufsen, daß man es von der Person ablösen, anderwärts hintragen und aufkleben kann, so war nie ein ächter Zusammenhang vorhanden. Solche Früchte sind nicht wahrhaft den Bäumen entwachsen, sondern zu kindischer Weihnachtsfreude mit sehr sichtbaren Fäden angebunden.

Lassen wir den Begriff des Allgemeinen, Abstrakten, sofern er durch Wegwerfung des Besondern, des Concreten verneinend wird, ganz fallen, und betrachten wir das *καθόλου* als das Allgemeingültige, dem Willkürlichen, Zufälligen gegenüber Stehende, so bekommt die Sache, wie wir glauben, eine bessere und deutlichere Wendung. Die Geschichte muß, dies will Aristoteles alsdann sagen, das Einzelne, wie es auch erscheine in seiner einmal gegebenen Ordnung, Stellung und Zeitfolge, in seiner, die Causalverbindung oft nicht nachweisenden Zufälligkeit vorführen. Ob einer gesund oder krank war, lange lebte oder früh starb, ob ihm dies oder das wider-

fuhr, alles gehört zu den einzelnen Erscheinungen, die kein inneres Band der Nothwendigkeit zeigen, nicht das sind, was im Allgemeinen zusammenhält und ein Ganzes als solches bildet und offenbart. Die Dichtkunst, und insbesondere die dramatische, bezieht dagegen alles auf ein Ganzes, auf einen Mittelpunkt, läßt alle daneben hervorwuchernden, aber bedeutungslosen Einzelheiten fallen, und stellt die Person in ihrer Wesenheit viel lebendiger dar, als wenn sie dieselbe mit ungehörigem Schmucke umhüllte. Sie muß sogar das geschichtliche Wahre, wenn es als zufällig erscheint (*ἀπὸ τοῦ αὐτομάτου καὶ τῆς τύχης*), verwerfen, sie darf es für ihre Zwecke umgestalten. Läge also in dem *καθόλου* des Aristoteles nicht die Lehre vom Idealisiren und dem Ideale auf eine verständigere Weise, als man sie so oft vorträgt oder anwendet?

Das eben ist das höchste Kennzeichen des ächten Dichters, daß er wahre Individuen zu erschaffen und hinzustellen versteht, wozu allerdings ein mühsames Erforschen der geschichtlichen Einzelheiten keineswegs ausreicht. Während nämlich manche Geschichtschreiber auf diesem Wege gar vieles sammeln und übereinander stapeln, fallen ihre Personen doch gar zu oft haltungslos auseinander, wogegen Shakspeare's Coriolan, Cäsar, seine Heinriche u. s. w. ohne unfruchtbare Gelehrsamkeit, durch die schöpferische Kraft seines Genies, wie durch einen Zauberschlag in höchster Wahrheit aufgefaßt und in unantastbarer Ganzheit und Vollendung dargestellt sind. So hat er das *καθόλου* des Aristoteles, und überläßt den Sammlern das *καθ' ἑκαστον*. Nicht selten gestaltet sich aber die Sache auch umgekehrt, so daß der Geschichtschreiber jenes Wesentliche und allgemein Gültige darbietet; der Dichter (besonders in manchen geschichtlichen Romanen) hingegen seine Trefflichkeit dadurch zu beweisen meint, daß er einen Mischmasch von zufälligen Kleinigkeiten aneinanderreihet, und die einfache Wahrheit und Schönheit durch bunte Schminkpflästerchen aller Art entstellt. Auf ähnliche Weise fehlen manche Schauspieler, indem sie mit Vernachlässigung des Wesentlichen bei der Auffassung eines Charakters, ihn aus lauter kleinen Stückchen und Kunststückchen aufbauen wollen. Ob einer so oder so den Fuß stellt, in die Tasche greift, eine Prise nimmt u. dgl., gilt für den Triumph psychologischer Darstellung; während dies oft nur untergeordnetes Talent für Nebendinge (*καθ' ἑκαστον*) zeigt, Kraft und Begeisterung für das Größere aber fehlt.

An dieser Stelle müssen wir noch die allgemeinere Frage berühren: ob und wie der Dichter die Geschichte umgestalten dürfe? Durch die That legen viele die Überzeugung dar: es finde hiebei gar keine Beschränkung statt. Aber schrankenlose Ansprüche führen immer in Willkür und Regellosigkeit, und die vorliegenden beruhen insbesondere auf dem Irrthume, daß die Geschichte an sich unpoetisch sei, und das Poetische zu ihr erst müsse hinzuerfunden werden. Böte aber die Geschichte wirklich nur so Widerstrebendes, so wäre es besser und bequemer sie ganz bei Seite liegen zu lassen, und lediglich erfundene Stoffe zu behandeln. Dies widerspricht indess nicht bloß dem Gebrauche des Alterthums und den Rathschlägen des Aristoteles, sondern hat auch so große innere Schwierigkeiten, daß viele Dichter, bei aller Geringschätzung des Geschichtlichen, doch ihre Arbeit lieber daran, als an gar nichts anknüpfen.

Wie nun dabei zu verfahren sei, ergibt sich ganz deutlich und genügend aus dem Aristoteles, wenn wir Rücksicht nehmen, erstens auf seine allgemeinen Grundsätze über die dichterische Nachahmung; zweitens auf die eben erläuterte Stelle, und drittens auf eine (XIV, 10-11), wo es heisst: τοὺς μὲν οἶν παρειλημμένους μύθους λύνειν οὐκ ἔστι, und αὐτὸν (der Dichter) δὲ εὐρίσκειν δεῖ, καὶ τοῖς παραδεδομένοις χρῆσθαι καλῶς.

Wir würden hienach des Aristoteles Ansicht so ausdrücken: es wird dem Dichter leichter ein gutes Trauerspiel zu schreiben und Wirkungen hervorzubringen, wenn er einen Stoff behandelt mit dem die Zuschauer bereits bekannt sind, oder der als ein geschichtlicher eher Glauben verdient, als wenn er reine Erfindungen vorträgt, welche umständlichere Erörterungen verlangen und gegen deren innere Wahrscheinlichkeit und Nothwendigkeit sich leicht Zweifel erheben. Die bloße Thatsache als solche ist indess kein Gegenstand unveränderter Übertragung und Nachahmung; vielmehr muß diese letzte, sofern sie eine künstlerische ist, Veränderungen daran vornehmen, und zwar verschiedene, nach Maafsgabe jeder Kunst und ihrer eigenthümlichen Natur; anders verfährt also der Maler, anders der Dichter, und wiederum anders für das Heldengedicht, als für das Trauerspiel. In diesem Verändern und Erfinden bei dem Nachahmen (dem εὐρίσκειν neben der μίμησις) und in dem Ausscheiden des Wesentlichen und zum Zweck Führenden (dem καθόλου), von dem Zufälligen, Erfolglosen, bewährt sich das Talent des Dichters; er ist und wird keiner, wenn es ihm hier nicht gelingt.

Allein eben so wenig verdient jemand diesen Namen, wenn er, statt das Gegebene auf schöne Weise zu benutzen, sich beikommen läßt, die überkommenen Stoffe aufzulösen und umzuwandeln.

Der etwanige Einwand: Aristoteles verdamme das letzte Verfahren nur in Beziehung auf Mythen, nicht in Beziehung auf geschichtliche Gegenstände, wäre ganz grundlos; denn erstens heisst ihm *μῦθος* ganz allgemein der faktische Inhalt, der Stoff des Trauerspiels, und zweitens wäre es höchst sonderbar, daß der Dichter über das Ungewisse, ja Erdichtete, weniger Rechte ausüben, weniger Änderungen damit vornehmen dürfte, als mit dem bestimmter Gegebenen. Auch beruht des Aristoteles Vorschrift nicht sowohl darauf, daß jene Stoffe religiös für unwandelbar galten, als daß die Griechen darin, weit mehr als unsere überkritische Zeit, wahre Geschichte sahen. Tragödien also, welche Agamemnon, Ödip und andere Herrscherfamilien betrafen, sollten mit dem Wesentlichen, dem geschichtlich Gegebenen übereinstimmen, und die Kraft der Erfindung sich vorzugsweise in dem Anordnen, Zusammenfassen, Ausscheiden, dem Anheben, Entwickeln und Schliessen offenbaren. Die Hauptthatsachen, die Hauptcharaktere standen fest, eine wesentliche Veränderung in dieser Beziehung war unerlaubt, und eine völlige Verkehrung in das Entgegengesetzte, wie sie mehrere neue Dichter gewagt haben, würde dem Aristoteles und den Griechen als leere, thörichte Willkür erschienen sein.

Solch irrige Auflösung und Umgestaltung des Gegebenen findet nicht bloß auf die eben getadelte Weise, sondern auch dann statt, wenn das Einzelne, an sich minder Bedeutende, durch die Stellung und Behandlung eine ganz andere Wichtigkeit erhält, wenn das durch Zeit und Ort Getrennte aneinandergereiht, oder das Zusammenhängende auseinander gerissen wird. Angenommen, ein König wäre in 50 Jahren zehnmal grob oder zehnmal witzig gewesen, und diese Grobheiten oder witzigen Einfälle würden in einer Scene hintereinander hergesagt, so wäre diese scheinbar sehr genaue Benutzung historischer Züge, doch in Wahrheit eine sehr ungeschichtliche Umgestaltung des Wichtigeren.

Was den historischen Roman anbetrifft, so hat man ihn, sobald er nur einen unorganischen Mischmasch von abgerissenen Thatsachen und willkürlichen Erfindungen enthielt, mit Recht ganz verworfen; doch erhielt in unsern Tagen manches nur um wenig anders gebildete Werk, großen Beifall.

Wir wollen hier nicht diesem Beifalle, sondern nur der Meinung widersprechen, als sei der für geschichtlich ausgegebene Hintergrund oft mit der wahren Geschichte etwa so genau übereinstimmend, wie in Shakspeare's historischen Stücken.

An sich ist es aber nichts weniger als tadelnswerth, den Reichthum der Ereignisse, Gedanken und Gefühle, die sich in untergeordneten Kreisen des Lebens entwickeln, auf dem grossen geschichtlichen Hintergrunde abzuspiegeln, mit dem sie unläugbar in mehr oder weniger Zusammenhange stehen. Was der Geschichtschreiber nicht hat, kann oder darf, steht hier dem Dichter zu Gebote, und die Verschmelzung der Schicksale der Staaten und der Einzelnen, des Größten und des Kleinsten, des Allgemeinsten und Individuellsten könnte hier mehr als irgendwo des Aristoteles Ausruf bestätigen: die Dichtkunst sei philosophischer, ergreifender, lehrreicher als die Geschichte. Tieck's Cevennen sind uns, wie gesagt, das einleuchtendste und grösste Beispiel für dies Gefühl, diese Ansicht, diese Behandlungsweise.

Billigen können wir es hingegen nicht, wenn die grosse Weltgeschichte sich in den engen Rahmen eines Familientreibens einklemmen soll, wenn der unbedeutende Romanheld in Ernst oder aus missverstandener Ironie so hingestellt wird, als lenke er von des Archimedes allmächtigem Punkte aus das grosse Ganze; wenn die kleinern Verhältnisse keineswegs ihr Licht von den umfassendern erhalten, sondern diese als wesentlich abhängig von jenen erscheinen u. dgl. m. Es ist besser, man entwirft die Dichtung ohne allen geschichtlichen Hintergrund, oder läßt sie ins Unbestimmte verschwinden, als daß die Erzählung in einen bestimmten Gegensatz zu dem völlig Beglaubigten tritt, wodurch das Werk, trotz alles Scheins inniger Verknüpfung, in zwei fremdartige Theile zerfällt, von denen der eine nicht poetisch, der andere nicht geschichtlich genug sein dürfte.

Lassen sich denn aber die grossen Ereignisse der Geschichte und die mitwirkenden Stimmungen und Richtungen der Einzelnen nicht dramatisch so darstellen, daß Tag und Stunde, Ort und Zeit jedes Ereignisses und Gespräches aufs genaueste festgehalten wäre, daß man gar keine Thatsache, keine Person, keine Intrigue hinzu erfände, daß man (in der Überzeugung, das rein Geschichtliche sei an sich hinreichend und auch poetisch genügend) alle Zuthaten, allen fremdartigen Schmuck schlechthin verschmähte? Diese Frage, dieser Vorschlag (wird man erwiedern) ist thöricht, das Resultat

solch unpoetischen, und zuletzt doch auch ungeschichtlichen Bestrebens, kann nur etwas Haltungsloses, Unförmliches, es muß (und das ist das Schlimmste) etwas überaus Langweiliges sein. — Noch vor Jahr und Tag würden wir diese Antwort bestätigt haben: allein es geht in manchen Dingen wie mit dem Eie des Kolumbus; ist die Sache geschehen, so begreift man erst das wie und das warum. Ludwig Vitet, ein junger Franzose von 24 Jahren, hat sich jene Aufgabe gestellt, und in den *Barricades* und den *états de Blois* auf eine so bewundernswerthe Weise gelöst, daß wir diese Werke unbedenklich als Meisterwerke einer ganz neuen, eigenthümlichen Gattung des Drama's lobpreisen können. Alles ist darin Geschichte, und zugleich alles Poesie. Der Geschichtsforscher könnte jeden Gedanken, jedes Gefühl, jedes Wort beschwören, und diese Kraft der historischen Wahrheit erscheint doch überall wiedergebohren und dichterisch verklärt durch den seltenen Genius des Verfassers. Die Personen treten mit der Kraft des frischesten Lebens vor Augen; das Kleinste und Einzelste, was von ihnen berichtet wird, ist mit dem Größten und Folgereichsten ungemein geschickt in Verbindung gesetzt; die Handlung rückt ohne langweilige, unkünstlerische Exposition in jeder Scene weiter; und das scheinbar nur lose Verknüpfte hat eine innigere Einheit, und wirkt mit größerer dramatischer Kraft, als die regelmäsig zugeschnittenen Tragödien der Franzosen. Obgleich Vitet (wie schon der bescheidene Titel seines Werks, *Scènes historiques*, zeigt) keinen Anspruch macht, auf das Theater selbst zu wirken, hegen wir doch die Zuversicht, er werde seine Landsleute aus Byzanz, Mexiko und der Tatarei nach Frankreich, ihrem Vaterlande, zurückführen, und sie unter dem Schutze des wahren Aristoteles von dem falschen und mißverstandenen befreien.

XI. Über das Verhältniß des Aristoteles zur neueren, insbesondere romantischen Dichtkunst.

Die gewöhnliche Meinung geht dahin: daß die theoretischen Ansichten des Aristoteles und die romantische Dichtkunst in schroffem Widerspruche ständen, und man also eins oder das andere schlechthin preis geben müsse. Wir halten diese Meinung für falsch und verkehrt. Diejenigen zuvörderst, welche den Aristoteles als unbedingten Gesetzgeber für alle Zeiten

hinstellen, vergessen, daß sich die Gesetze mit den eintretenden Entwicklungen verständigen können und sollen; sie vergessen aber noch weit mehr, daß sie den Weisen mißdeuten und vieles sagen lassen, woran er nie gedacht hat. Umgekehrt deuten die Verächter des Aristoteles ihn nicht minder falsch, und meinen: Dinge, einfach natürlich und leicht verständlich, würden über den Gesichtskreis des umfassendsten Geistes des Alterthums hinausgehn, und er, zur Erde zurückkehrend, allein außer Stande sein sich darauf zurecht zu finden!

Wenn man, und mit Recht gesagt hat, Platon würde später gebohren gewiß einer der größten christlichen Philosophen geworden sein, wenn man seine Ansichten, wie es sich gebührt, verständig, *utiliter* auslegt; so wäre es zum mindesten unbillig, den Aristoteles anders zu behandeln. Wir behaupten nun:

1. er würde, itzt auftretend, seine Poetik dergestalt weiter entwickeln, daß Homer wie Dante, Sophokles wie Shakspeare darin Platz fänden. Wer dies läugnet, stellt sich eben höher als den Aristoteles, und ihm liegt hiefür der Beweis ob, nicht uns ihn zu widerlegen.

2. finden sich in der Poetik sowohl mehre Stellen, welche auf eine weitere Entwicklung hindeuten und diese weissagen, als auch umgekehrt Stellen, welche Ausartungen, Mißbräuche späterer Zeit warnend bezeichnen.

3. würde eine strengere Beobachtung der wahrhaften (und nicht hineingedeuteten) aristotelischen Regeln vielen Fehlern vorgebeugt haben, so wie ihre Übertretung dieselben herbeigeführt hat.

Für die beiden letzten Punkte liegt uns der Beweis ob, und wir wollen versuchen, ihn zu führen, erstens durch Ausheben und Erklären mehrerer Stellen der Poetik, zweitens indem wir verschiedene Dramatiker in aller Kürze einer Prüfung nach aristotelischen Grundsätzen unterwerfen.

1. Kapitel I, §. 7 behauptet Aristoteles: es könne und dürfe Epopeen, oder im Gegensatze des Drama, überhaupt erzählende Gedichte in Prosa geben ⁽¹⁾. Hiedurch wären, der Form nach, nicht bloß Werke wie der Telemach gerechtfertigt, sondern, was noch viel wichtiger ist, unseres Erachtens auch den Novellen und Romanen ein Recht des Daseins weissagend zugesprochen.

(¹) Daß λόγοι ψιλοὶ Prosa bedeute, bestätigt auch Rhetor. III, 2, 3 und 6.

2. Kapitel I, §. 11 sagt Aristoteles (mit Beziehung auf Empedokles und ähnliche Schriftsteller): daß unpoetische Gegenstände dadurch, daß man sie in Versen behandle, keineswegs ihre Natur verwandeln und sich zu Dichtungswerken erheben. Er verwirft also gar viele Lehrgedichte, welchen manche neuere Theorie, aus übertriebener Verehrung für das Lehren und Lernen, gern den Vorrang vor allen Dichtungsarten eingeräumt hätte.

3. verwirft er nicht minder (IV, 12) alle Komödien, welche, der Heiterkeit vergessend, Bitterkeit und Tadel vorherrschen lassen.

4. Aristoteles hielt weder alle Formen der Tragödie für erschöpft, noch würde er an dem größern Umfange und der reichern Verwicklung der romantischen Anstofs genommen haben, denn er sagt: Es ist (IV, 22) Gegenstand einer besondern Untersuchung, ob bereits alle Formen der Tragödie, sowohl an und für sich, als in Beziehung auf die Darstellung im Theater, erschöpft sind. Ferner (XIII, 2): die schönste Tragödie kann nicht eine einfache, sie muß eine verwickelte Fabel haben. Endlich (VII, 11-12): die Länge, der Umfang eines Trauerspiels, kann nicht nach äußern Gründen (z. B. Neigung des Zuhörens und Zuschauens) bestimmt werden; sondern nach dem Wesen der Sache selbst, und hier ist der größere Umfang der schönere, sofern nur Zusammenhang und Übersicht deutlich bleibt.

5. Aristoteles würde nicht bloß die romantische Tragödie verstanden, er würde auch die Oper gebilligt haben. Ja einem Griechen, dessen Tragödie immer mit Tanz und Musik in Verbindung stand, muß die Oper viel näher liegen, viel natürlicher vorkommen, als manchem Neuern, der gar nicht begreift, wie der vernünftige Mensch aus dem Sprechen ins Singen gerathen kann. Daher gesellt Aristoteles die Musik als zweiten Bestandtheil zu den Worten (*μελοποιΐα καὶ λέξις*), er zählt jene als unentbehrlich beim Drama auf, er nennt sie die größte aller Annehmlichkeiten, aller künstlerischen Reize (*μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων* VI, 5, 9, 27). Aber nur die wahrhaft dramatische Oper läßt sich aus Aristoteles rechtfertigen, wo (wie bei dem ersten aller musikalischen Dichter, bei Gluck) Wort, Ton und Charakter ein untrennliches, zur höchsten Kraft und Klarheit erhobenes Ganzes bilden; keineswegs aber die Oper, wo dies ohne Verbindung neben einander herläuft, ja in lächerlichen, oder unsinnigen Widerspruch tritt. Es ist eine schlechte Gewohnheit und verwerfliche Ausartung, so charakterlose Instrumentalbehandlung

der Menschenstimme innerhalb der dramatischen Kreise zu dulden, ja über alles Andere zu bewundern.

6. Aristoteles verlangt schon für die gesprochene Tragödie eine anmuthige, dem Ohre gefällige Sprache; wie viel mehr würde er diese Forderung machen, wenn die Worte gesungen werden sollten.

7. Aristoteles weiß, wie schädlich das Übermaafs des zu Beschauenden, (der Dekorationen, Feuerwerke und Wasserfälle, Kleidungen u. dgl.) für die dramatische Kunst sind; daher sagt er, eine zu beherzigende Lehre für unsere Zeit (VI, 27): durch das Auge, das Sichtbare ($\sigma\psi\iota\varsigma$), werden die Gemüther zwar angezogen, aber es ist das Unkünstlerischste, und gehört am wenigsten zum Drama, welches auch ohne solche Mittel, ja ohne Darstellung und Schauspieler wirken soll. Sonst wird das Geschäft des Handwerkers wichtiger, als die Kunst des Dichters.

8. Dafs und warum in neuern Trauerspielen der Chor keine rechte Stellung finden und wirken kann, ist schon öfter dargethan worden, und die Gründe liefsen sich wohl noch verstärken. Aristoteles würde aber die jetzige Einrichtung verstehn und um so eher anerkennen, da er selbst den antiken Chor nicht sowohl auf die innere Natur des Drama's gründet, als nur seine geschichtliche Entstehung und die späte Einführung desselben in die Komödie nachweist (IV, 16; V, 3). Das Wesentliche liegt ihm darin: dafs der Chor, gleichwie ein einzelner Schauspieler, in die Handlung eingreife, mitwirke, und nicht (wie schon oft beim Euripides) daneben stehe (XVIII, 21). Dies geschieht aber, sobald der Stoff nicht erlaubt, dafs ganze Massen von Personen auftreten, mitreden und mithandeln. Es entstehn selbst in antiken Tragödien bedeutende Übelstände durch Aufrechthaltung jener einmal gegebenen Form; und was sollte wohl daraus werden, wenn man Hamlets Freunde, Juliens Amme, Lady Makbeths Kammerfrau, Othellos Fähnrich, Kent im Lear u. s. w. multiplicirte und haufenweise auftreten liefse. Steht dieser Haufe schweigend da, und führt ein Vorredner allein das Wort, so ist sehr selten durch jene Mehrzahl etwas gewirkt und geändert; sollen alle auf einmal sprechen, so klingt's wie in der ABCschule. Nur in der ächten Oper findet der Chor noch seine Stelle, ja er ist daselbst unentbehrlich, um durch Steigerung die höchste Wirkung hervorzubringen.

9. Bedenklicher erscheint die Frage, wie Aristoteles über die Mischung des Komischen und Tragischen in einem und demselben Drama denken

würde? Wir meinen: er würde daran keineswegs Anstofs nehmen, wie so viele, rasch aburtelnd, voraussetzen. Denn:

- a) hätte er vor Calderon und Shakspeare, diesen größten Meistern, welche so oft jenen Weg betraten, gewiss mehr Ehrfurcht, als viele kleine Kritiker; er würde sich in die Gründe des Verfahrens hinein-denken und gegen seine Wirksamkeit nicht verschliessen.
- b) besteht jene Mischung ja keineswegs darin, daß dieselbe Person zweierlei Charaktere habe und durchführe, der Ernste zugleich scherzhaft, der σπουδαῖος ein φαυλότερος sei; sondern daß verschiedene Personen und Elemente, eben durch ihren Gegensatz zu einer höhern harmonischen Wirkung und Enthüllung menschlicher Verhältnisse zusammen-treffen. Die Einheit der Handlung, welche Aristoteles verlangt, leidet also in seinem Sinne darunter keineswegs.
- c) Schon in manchen euripideischen Stücken giebt es Anklänge aus beiden Gegenden ⁽¹⁾, die Helena ist fast nur als Operntext erklärlich, die satyrischen Stücke bieten ein Verknüpfungsglied zwischen Tragödie und Komödie, der Übergang beider ineinander ist in der Hilarotragödie und der Tragikomödie ganz deutlich ausgesprochen, und endlich finden wir ja schon im Aristophanes neben dem ausgelassensten Übermuth andere Theile, die an Ernst und Würde dem höchsten gleich stehn, was die Tragödie irgend in dieser Art aufzuweisen hat.

Wenngleich diese Andeutungen keinen vollen Beweis in sich schließen, wie Aristoteles über diesen oder jenen einzelnen Punkt heutiges Tages denken würde; so scheinen sie uns doch in ihrem Zusammentreffen darzu-thun, daß er den gesammten Entwicklungsgang der neueren Dichtkunst wohl, und besser verstanden haben würde, als Unzählige, die unverständig auf seine mißdeuteten Grundsätze schwören. Uns bleibt itzt nur noch der Versuch übrig, nach Analogie seiner ächten Lehre aufzuspüren, wie Aristoteles über einzelne romantische Dichter der neueren Zeit in Lob und Tadel sich aussprechen dürfte ⁽²⁾. Wir wiederholen, daß man bei diesen Schluss-folgen mehr wie irgendwo dem Irrthum ausgesetzt ist, und unsere Absicht

⁽¹⁾ Ja die Amme in den Choephoren, der Bote in der Antigone, dürften hier erwähnt werden.

⁽²⁾ Das Verhältniß der Franzosen zu Aristoteles und der alten Tragödie haben Lessing, Schlegel und Enk hinreichend erläutert.

keineswegs dahin geht, alles Gute und alles Mangelhafte, sondern nur das zu berühren, was mit der Poetik in Übereinstimmung oder Widerspruch erscheint.

1. Calderon.

Wenn Aristoteles plötzlich Calderon's Werke in seine Hände bekäme, es würde ihm in vieler Beziehung eine neue Welt aufgehn, er würde Reichthum der Erfindung, Lebendigkeit der Bilder, Glanz der Beschreibungen, Gewandtheit des Ausdrucks, dies und wie vieles Andere bewundern. Dafs aber seine Bewunderung ganz uneingeschränkt sein, und zu der Höhe steigen sollte, wie sie einige Male in Deutschland ausgesprochen worden, müssen wir bezweifeln, ja bestreiten. Denn ob er gleich kaum irgend einer Einrede der französischen Aristoteliker beitreten könnte, müfste er doch seinen Grundsätzen zu Folge tadeln: dafs nicht selten das lyrische und epische Element im Calderon übermäfsig viel Raum einnimmt, die Personen über das Empfinden und Erzählen (*ἀπαγγελία*), selbst manches Fremdartigen, nicht zum Handeln kommen, und ihre überlangen Monologen das Gespräch, oft mehr als billig, zurückdrängen. Er würde sich ferner zwar über die Geschicklichkeit freuen, mit welcher reiche Stoffe behandelt sind, bisweilen aber doch bemerken: die Fabel werde ob der überkünstlichen Verwicklung unklar und der, angeblich unerschöpfliche, Bilderreichthum sei weit geringer, als man bei der ersten Bekanntschaft mit diesem Dichter glaube. Ja nicht blofs die Bilder, auch die Stoffe wiederhohlen und stützen sich auf manierirte, blofs conventionelle Begriffe von Liebe, Ehre und Treue, wodurch die *Graciosos* und Kammermädchen, ja selbst Helden und Heldinnen, der scharfen Persönlichkeit und bestimmten Zeichnung verlustig gehn, und sich in allgemeine Abstraktionen oder Repräsentanten ganzer Gattungen verwandeln ⁽¹⁾. Aristoteles könnte ebenmäfsig nicht billigen, dafs manche Hauptpersonen Calderon's über alle Maafsen tugendhaft, oder über alle Maafsen lasterhaft sind; am wenigsten endlich würde der Philosoph dem schrankenlosen Lobpreisen der Calderonschen Behandlung religiöser Gegenstände beitreten.

Billigerweise gehn wir hiebei davon aus: Aristoteles sei alles Ernstes ein Christ geworden, ja er habe, seiner vielseitigen Natur gemäfs, alle Haupt-

(1) Hieher gehören die oft sehr langweiligen, allegorischen Personen in den Autos.

formen des Christenthums begriffen und verdamme keine unbedingt. Wir dürfen ferner annehmen: Benutzung und Behandlung christlicher Gegenstände erscheine ihm so zulässig, als zu seiner Zeit die der damaligen Mythologie und Religionslehre, und er halte die Kirchengeschichte für keinen geringern Schatz tragischer Gegenstände, als die weltliche. Andererseits aber würde er doch (nach des Apostel Paulus Worten, 1 Cor. 1, 22) als ein ächter Grieche sich mit den Zeichen nicht begnügen, sondern nach Weisheit fragen, und noch weniger das erste beste Wunder als glaubhafte Geschichte betrachten und behandeln. Er würde die Kunst nie der Dogmatik einer Schule unterordnen, oder Calderon's Entschuldigung bei Beurtheilung eines Drama's genügend finden:

Y perdonad al Poeta

Si sus defectos son grandes,

Y en esta parte la fe

Y la devocion le salve (¹).

Wenn die Poesie (wie A. W. Schlegel mit Recht behauptet) von jedem andern, als ihrem unbedingten Zwecke, Schönes durch freie Dichtung zu erschaffen, losgesprochen ist; so hat Calderon diese unabhängige Stellung keineswegs immer behauptet, ja er hat die Lehren seines Bekenntnisses nicht blofs mythisch und idealisch verklärt, sondern sehr realistisch dem wüthigen Verfolgungsgeiste, der Inquisition, den Autos und den Ketzergerichten das Wort geredet (²), und sich in Regionen gewagt, wo alle Schönheit, ja alle Religion ein Ende nimmt. Wenn schon Ehre und Liebe an den Höfen der Philippe sich von dem ächt Menschlichen und Natürlichen oft löseten; so war noch weniger das, was damals in Spanien Religion hiefs, das wahre und höchste Christenthum.

Heilige und Engel wollten wir nicht aus dem christlichen und poetischen Kreise verweisen, wir räumten ein, daß die Kirchengeschichte einen Ersatz der alten Mythologie gebe, und richtig behandelt mehr wirke, als die oft, z. B. bei Alfieri, blofs rhetorische Erneuerung antiker Stoffe; aber

(¹) *Virgen del Sagrario* am Schlusse.

(²) Im *Auto, el santo Rey Don Fernando* z. B. wird das Verbrennen der Albigenser aufs Höchste gepriesen, und der König legt selbst Hand an ein, vorgeblich so glorreiches und christliches Werk.

es giebt hier, wie gesagt, ein zuviel, wo die Poesie und, was noch schlimmer ist, mit ihr auch die Sittlichkeit entweicht. Jenes, z. B. wenn die unbefleckte Jungfrauschaft der Maria Wendepunkt eines Drama's wird, und es von ihr heisst (*Virgen del Sagrario* 410):

Toda la Trinidad os perficiona

Tanto, qui si en los tres caber pudiera.

Persona cuarta (in der Dreieinheit) universal persona

Vostra deidad cuarta persona fuera:

Mas si no os pudo hacer cuarta persona,

Despues de Dios os hizo la primera.

Die Sittlichkeit hingegen entweicht, wenn die größten Schurken und Verbrecher (wie Ludovico im Fegefeuer des heiligen Patricius, und Eusebio in der Andacht zum Kreuze) ohne alle höhere und tiefsinnigere Reinigung und Katharsis, diese lediglich und bequem in der epischen Erzählung ihrer Frevel und in der Beichte finden. Aristoteles würde diese Richtung, diesen Inhalt nicht dramatisch und christlich, er würde sie undramatisch und unchristlich nennen. Nicht als wenn die Lehre von der göttlichen Begnadigung und Erlösung des Tiefsinns und der Wahrheit entbehrte; sondern weil durch dieselbe nicht jeder Bösewicht urplötzlich in einen tragischen Helden verwandelt werden kann. So hingestellt, wie mehre Male in Calderon, ohne alle Causalverbindung, ohne inneren Kampf, Entwicklung und Einheit der Handlung, erscheint jene Gnadenwahl als blinde Nothwendigkeit oder leere Zufälligkeit, als ein *Deus ex machina* und ein falsches unerklärliches Schicksal.

Die Auflösung der Verwicklung durch eine am Schlusse ausgesprochene, oder von vorn herein als entscheidend hingestellte theologische Formel, würde also dem Aristoteles keineswegs als die höchste Verklärung in und durch das Drama erscheinen; er fordert vielmehr eine individuellere, die aus der Fabel und den Personen selbst, nicht aus Erfablem und Fremdartigem hervorgeht. Reicht ein Glaubenssatz hin zur höchsten dichterischen Lösung aller Räthsel der Welt, so wären Puritaner, Bettelmönche und Bettelwestern die größten Dichter. Öfter aber noch als auf einem wahren oder scheinbar christlichen Gedanken, beruht bei Calderon die Lösung auf jenen, wie gesagt, conventionellen Begriffen, und die zweite Hochzeit im

Arzte seiner Ehre, wird z. B. doch wohl niemand eine Verklärung in Flammen der Liebe nennen wollen.

Im Ganzen dürfte das Urtheil des Aristoteles über Calderon sich mehr an Goethe und Solger, als an Fr. Schlegel anschließen ⁽¹⁾, und seine Meinung keineswegs dahin gehn: die unbedingte Nachahmung des Spaniers, insbesondere als eines Hyperkatholiken, sei der einzige oder beste *gradus ad Parnassum* für die deutschen Dramatiker.

2. Shakspeare.

Ist unsere Erklärung der Poetik des Aristoteles und seiner sonstigen Ansichten richtig, so müßte ihm unter allen dramatischen Dichtern der neuern Zeit Shakspeare ohne Zweifel obenan stehen. Denn von jenen Einreden, die er, unseres Erachtens, wider Calderon erheben würde, findet keine einzige auf Shakspeare Anwendung, und wenn wir recht scharf umherforschen, woran er etwa Anstoß nehmen möchte; so findet sich nur ein Punkt des Tadels, den wir einzuräumen nicht abgeneigt wären. Aristoteles dürfte finden: Shakspeare habe einige Male, z. B. im Titus Andronicus und bei der Blendung Glocesters im Lear, das *μιαρόν*, das Schreckliche oder Gräßliche, uns zu nahe und herbe vor die Augen geführt. Nur erweitere man diesen Tadel nicht über Gebühr, und lege dem Dichter zur Last, was den Schauspieler trifft. So sahen wir in Paris die Ermordung Desdemonas durch Othello, von Kemble in einer Weise, mit Gebrüll, durchdringendem Geschrei und unwürdiger Balgerei vollbringen, die den Shakspeare gewiß noch mehr als uns mit widerwärtigem Entsetzen erfüllt haben würde.

Noch weniger folgt aus jener Einrede des Aristoteles: er billige Umarbeitungen Shakspeare's, wo etwa Hamlet, Romeo, Lear, Kordelia u. s. w. leben bleiben. Er verwirft vielmehr dies Verfahren bestimmt für die Tragödie, nennt es komödienartig und sagt: es geschehe nur schwächlichen Zuhörern zu Gefallen (XIII, 12).

Alle Theile der aristotelischen Definition des Trauerspiels finden bei Shakspeare Anwendung, und auch die sonstigen Vorschriften über die

⁽¹⁾ Goethe Kunst und Alterth. III, 1, 128; Solger's Schriften II, 606; A. W. Schlegel's Dramat. Vorles. II, 123. Die neusten Äußerungen A. W. Schlegel's, die mir so eben zu Gesicht kommen (Berichtigung einiger Mißdeutungen S. 10), stimmen mit dem, was ich dem Aristoteles über Calderon in den Mund zu legen wage.

Persönlichkeit der Helden, die innere Einheit der Handlung, die Verwicklung, den stäten Fortschritt, die Entwicklung aus innern Gründen, die Angemessenheit des Beginns und Schließens u. s. w. sind so befolgt, daß wir uns (wenn Ort und Zeit es erlaubte) nachzuweisen getrauen, Shakspeare stimme weit mehr mit dem wahren Aristoteles überein, als alle französischen Tragiker. So sehr aber auch der tiefsinnige, kunstverständige Grieche sich an den Trauerspielen Shakspeare's erbauen würde, fragt sich doch, ob ihn die Lustspiele nicht noch mehr überraschen und zur Bewunderung fortreißen würden. Bisher haben wir versucht, nachzuweisen, wie in der Poetik das Rechte überall klar ausgesprochen ist, oder im Keime so verborgen liegt, daß man es natürlich daraus entwickeln kann; aber seiner Theorie des Lustspiels müßte Aristoteles, um Shakspeare's willen, eine neue Wendung und veränderte Gestalt geben ⁽¹⁾. Die Lehre von den geringern Personen, oder wie man die *φαιλότεροι* übersetzen will, von den Mängeln, die weder Schmerz erregen, noch Verderben herbeiführen u. s. w., reicht hier nicht aus, seitdem Oberon und Titania, Könige und Fürsten, die würdigsten Frauen und Jungfrauen sich in den heitern Kreisen des Lustspiels zauberisch bewegen. Daß, wenn man Shakspeare zur Seite stehen läßt, die Komödie selbst scharfsinnigen Kritikern an Würde, Werth und Bedeutung hinter der Tragödie zurückzubleiben scheint, finden wir sehr natürlich; durch Shakspeare hingegen ist hier eine neue Welt eröffnet, welche von Theoretikern noch nicht genügend erklärt, von andern Dichtern selten nachgebildet, ohne Zweifel aber reich und groß genug ist, Lustspiel und Trauerspiel auf eine gleiche Höhe eigenthümlicher Vollkommenheit zu stellen.

3. Goethe.

Goethe's nach Form oder Inhalt zur alten Welt hingewandte Dramen, würde Aristoteles zwar nicht als gleichartig mit den handlungsreichern des Sophokles betrachten, aber ihnen in ihrer eigenthümlichen Weise die höchste Trefflichkeit zugestehn, und schwerlich in den Tadel einstimmen: der Iphigenia oder dem Tasso fehle es an Kraft zur Reinigung der Leidenschaften oder Gemüthsbewegungen, weil nirgends das Maas gewaltsam überschritten wird, und die vorherrschende Entwicklung eben der innern Gemüthswelt, keine äußern, ungeheuren Thaten hervortreibt. Beim Faust

⁽¹⁾ Siehe am Schlusse der Abhandlung den Zusatz über Plautus und die alte Komödie.

müßte er leider bedauern, daß das Werk nicht abgeschlossen zu Ende gebracht, nicht τέλειος sei, und vielleicht auf dem eingeschlagenen Wege kaum werden könne; den Götz und Egmont würde er den Shakspearschen historischen Stücken an die Seite setzen, und nirgends wegen Übertreibung des dort gerügten Schrecklichen Klage erheben können. Vielleicht fände er aber in Goethe ein *μικρόν* ganz anderer Art, was sich nicht als das Entsetzliche dem Auge darbietet, nicht als Frevel empört, aber Geist und Herz fast noch herber durchschneidet. Diese furchtbare, ungelösete Dissonanz scheint bei Goethe bisweilen aus der zartesten Gemüthsbewegung, aus der Liebe hervorzutönen. Die Art und Weise z. B., wie Brakenburgs treues Herz als das Geringere behandelt, und vor dem glanzreichen Egmont zur Seite geworfen wird, ist im Stücke nicht hinreichend gesänftigt, und doch giebt es (schon auf dieser Unterwelt) einen tiefsinnigen Standpunkt, wo jener bereits gereinigt, die Katharsis an ihm schon vollendet erscheint, während die angeblich höher stehenden, poetischen Personen ihrer noch bedürfen. Wie weise hat deshalb Shakspeare auf des Paris Liebe zu Julien kein großes Gewicht gelegt, hier keine Dissonanz unvorbereitet eintreten lassen, zu deren Lösung er nirgends die rechte Stelle hätte finden können. Daß Aristoteles die Verwandlung des geschichtlichen in den Göthischen Egmont mißbilligen würde, wagen wir um so weniger zu behaupten, da er in ihm wohl den Dichter selbst wieder erkannt, und dies sein Urtheil günstig gestimmt und von allem Kritisiren abgewandt hätte.

4. Schiller.

Über das Verhältniß Schiller's zu Aristoteles liefse sich eine eigene lange Abhandlung schreiben. Es sei indeß der Kürze halben erlaubt, die Übereinstimmung beider in vielen Punkten als anerkannt vorauszusetzen, damit uns noch Raum bleibe, anzudeuten, worin beide wohl voneinander abweichen.

1. Dürfte Aristoteles (obgleich ein Grieche) die Art und Weise nicht billigen, wie Schiller in der Braut von Messina den Chor herstellte und verschiedene Religionssysteme neben und durcheinander wirken liefs.

3. Würde er zwar finden: Wallensteins Glaube an Astrologie sei richtig benutzt, in der Braut von Messina aber das Schicksal, ohne innere Gründe, zu willkürlich eingeführt.

3. Gäbe Schiller wohl eine Bestätigung des aristotelischen Satzes (XVIII, 8, 12): es sei leichter zu verwickeln, als zu lösen und die Tragödie durch sich selbst völlig abzuschließen. Denn wenn man auch den Schluß der Maria Stuart und des Wallenstein als moralisch vertheidigen wollte, so liegt doch zugleich darin eine Aufhebung der gefundenen Beruhigung, eine neue ungelöst hineintönende Dissonanz, ein Ende, das gewissermaassen auf neuen Anfang hinweist. Am wenigsten endlich dürfte sich im Tell das Auftreten des Parricida rechtfertigen lassen, da es das Verfahren Tells nicht reinigt und bekräftigt, sondern in zweideutiges Licht stellt. Man fängt nämlich an skeptisch zu untersuchen: ob dem Johann nicht auch viel Unrecht geschehen sei, ob er in friedlichem Wege etwas ausrichten konnte? Ob Tell (den man für entschuldigt halten würde, wenn er, statt des Knaben, Gefslers zum Ziele seines Pfeiles nahm) Recht hatte, nachher in der Gasse aufzulauern und ihn niederzuschiefen u. s. w.

4. Könnte Aristoteles, nach seinen Grundsätzen, mit den Veränderungen schwerlich zufrieden sein, welche Schiller mehre Male mit der Geschichte vorgenommen hat. Ohne zu wiederholen, was andere in dieser Beziehung über Wallenstein bemerkten, und ohne Rücksicht auf den sonderbar gestalteten Don Karlos, beschränken wir uns auf die Jungfrau von Orleans und Maria Stuart.

Wir haben oben gesehen, wie Aristoteles das Umbilden gegebener Stoffe nur insofern erlaubte, als es dichterische Zwecke wahrhaft befördere. Das letzte hielt er aber, wie wir ebenfalls darlegten, sehr selten für möglich, und hieran reihen wir unsere Behauptung: die wahre Geschichte der Jungfrau von Orleans und der Maria Stuart sei poetischer und tragischer, als das von Schiller hinzu Erfundene. Hinzu erfunden ist aber das ganz moderne Verlieben und die darauf gebaute Haltungslosigkeit Johanna's, ihr eigensinniges Schweigen, der übereilte Unglaube und der später auch nicht aus genügenden Gründen wiederkehrende Glaube an ihre Unschuld u. s. w. Es giebt freilich in unsern Tagen der schwächlichen Gemüther viele, die da meinen, mit dem Verlieben werde Johanna erst liebenswürdig und kehre zum ächt Menschlichen zurück; ihre Gottbegeisterung stand aber in Wahrheit so hoch, daß kein junger, schöner Engländer sie urplötzlich hätte aus aller Fassung und ihrem Berufe heraus werfen können. Die geschichtliche

Johanna ist aus einem Stücke, im großartigsten Style; die Schillersche bricht in zwei nicht zu verbindende Hälften auseinander. Doch ward allerdings auch die wahre einen Augenblick lang an ihrem Berufe zweifelhaft und gerieth in viel innerliche und tiefsinnigere Kämpfe, als hochverehrte Geistliche und Bischöfe sie auf die allgemeine Gebrechlichkeit des Menschlichen und darauf aufmerksam machten: daß der Teufel die reinsten Gemüther am leichtesten durch die edelsten Vorspiegelungen täusche. Neubekräftigt geht sie aus diesen Zweifeln, in dem Glauben an ihr Recht und ihren Beruf hervor, und die Art und Weise, wie sie während des Prozesses, von allen verkannt und verlassen, bei Todesnöthen weder in stoische Unempfindlichkeit, noch in weichlichen Schmerz verfällt, und Vaterland und König (die sie preis geben) aufs muthigste und edelste vertheidigt; — wir gestehn, dies macht auf uns beim Lesen der einfachen Aktenstücke einen viel größern, tragischen Eindruck, als das Kettenzerreißen und andere Wunder, worauf Johanna nie Anspruch machte. Und wenn man auch ihre Todesart selbst auf dem Theater nicht darstellen konnte, so liefs sich doch die Geschichte bis zu einem wahrhaften, tief erschütternden und reinigenden Abschluß führen, ohne auf den willkürlich erfundenen Ausweg zu gerathen, den unsere Theaterdirektionen durch die Zuthat bengalischen Feuers doppelt zu erklären meinen.

Wenn Shakspeare eine Maria Stuart geschrieben, er hätte uns gewifs die Königin erst auf dem Throne, in ihrem Verhältnissen zu Darnley und Bothwel, zu Protestanten und Katholiken u. s. w. gezeigt, und dann hilflos nach England geführt. Im Schiller, wo sie sogleich als Gefangene auftritt, erhält sie, anderer Bedenken nicht zu erwähnen, durch dies sichtbare Unglück und das, nur angedeutete, frühere Unrecht ein falsches Übergewicht im Verhältniß zu Elisabeth. Nicht daß wir meinten, der Dichter habe Maria zu gut geschildert; wir meinen nur, er habe Elisabeth zu gering und zu vereinzelt hingestellt. Die Gefahren des Reichs, die einstimmig wiederholte Forderung beider Häuser des Parlaments, daß Maria Stuart hingerichtet werde, treten uns gar nicht in der Kraft der geschichtlichen Wahrheit vor Augen, und vor Allem giebt die durchaus erfundene Zusammenkunft beider Königinnen (so sehr sie auch dem Dichter Gelegenheit gab sich zu zeigen) dem Ganzen als Drama eine schiefe Richtung. Auch knüpfen alle, die von der Geschichte nichts wissen, ihr Urtheil über Elisabeth und den

Tod Maria's vorzugsweise an diesen Zank. Burleigh, den Schiller zu schwarz und gefühllos zeichnet, hinderte vielmehr die Zusammenkunft, indem er zart und richtig bemerkte: sobald Elisabeth ihre Feindinn sehe und spreche, müsse sie dieselbe frei lassen. Das Interesse für beide Königinnen würde sich bei strengem Festhalten an die wahre Geschichte nicht vermindert, sondern gleichmäfsig erhöht haben. Darin liegt ja eben das Tiefste und Ergreifendste dieser Geschichten: dafs Maria trotz aller Buße dem Richterschwerte nicht entgeht; dafs Elisabeth unbemerkt und von Tage zu Tage immer mehr aufser Stande kömmt, das Mißverhältnifs zu ihrer Nebenbuhlerin milder zu lösen; dafs (während sie wähnt, noch alles in ihrer Hand zu haben und, wir möchten sagen überkühn mit Leben und Tod spielt) das Loos ihren Händen entschlüpft, der Schlag ohne ihr Wissen fällt und sie selbst den argen Flecken nicht verwischen kann, die Nachwelt nicht verwischen will, der hiedurch auf ihre sonst so glanzreiche Regierung fällt!

Doch genug der Zweifel, die wir, von Aristoteles ausgehend, keineswegs verhehlen durften, und die man uns hoffentlich nicht als Mißkennen der Verdienste Schillers auslegen wird. Nicht blofs ein Dichter, sondern auch ein Heiliger ist er, Voltaire's anstößigem Machwerke gegenüber, und wer sich Bedenken jener Art wider Maria Stuart zu sehr hingiebt, der darf nur Alfieri's trockene, eiskalte Tragödie gleiches Namens lesen, um auf den deutschen Genius wieder stolz zu werden.

5. Neuere deutsche Tragiker.

Anfangs war unsere Absicht, die Trauerspiele der neusten deutschen Dichter umständlich nach aristotelischen Regeln zu prüfen, aber diese Abhandlung ist bereits so überlang geworden, dafs wir zum Schlusse nur die, jedoch erweisbare Behauptung hinstellen wollen: genauere Kenntnifs und strengere Rücksicht auf die Vorschriften des alten Weisen würden von vielen Irrthümern zurückgehalten haben. Neben freundlichem Anerkennen des vorhandenen Guten, würde er unseres Erachtens doch mißbilligen:

1. Tragödien, die mit Episoden überladen sind, oder deren Stoff fast zu einem Epigramme zusammenschwindet (VI, 2, 19; VIII, 1, 4; X, 3; XXVII, 13).

2. Deren Hauptperson so unschuldig und unbedeutend ist, dafs sie es selbst nicht bis zu einer rechten Leidenschaft bringt, vielweniger die unsrigen reinigt; oder deren angeblicher Held ein so heilloser Verbrecher ist, dafs wir, statt Mitleid und Furcht, nur Ekel und Abscheu empfinden (XIII, 3-5).

3. Trauerspiele, wo mehr erzählt als gehandelt wird, und wo die Fabel nur ersonnen ist, um Sitten ($\eta\theta\eta$) zu zeigen, oder moralische oder politische Sätze zu erweisen (VI, 12, 14, 21; VII, 1; XXV, 2).

4. Wo der Anfang vor dem Anfange, und das Ende diesseit oder jenseit des gegebenen Endes liegt (VIII, 1-4; XXIII, 1).

5. Wo die Personen in Ahndungen, Gefühlen, Weissagungen u. s. w. so schwebeln und nebeln, daß sie aus Wirklichkeit und Leben in das leere, todte Nichts gerathen (VI, 2, 12-14).

6. Wo die völlig mißverstandene Lehre vom Schicksale (siehe S. 38) die Handelnden (ohne Kampf, Haltung und innere Thätigkeit) in Maschinen verwandelt, ja durch grund- und bodenlose Nichtswürdigkeit unter das Thier hinabwürdigt (X, 6; XVI, 7).

7. Wo statt einer Verklärung des, obgleich minder Schuldigen, doch Zerknirschten (wie des Ödip zu Kolonos), die Consequenz im Verruchten als ein Triumph bezeichnet, und ein neues Verbrechen, behufs der Katharsis, der Reinigung vollbracht wird (XI, 7).

8. Wo zwar der Inhalt der Fabel eine solche Katharsis bezweckt, aber Motive und Benehmen für die Tragödie zu unedel sind, und auf das Zweite, was Aristoteles neben der Reinigung der Leidenschaften verlangt, die $\eta\delta\omega\eta$, das heisst auf Schönheit, Vergnügen und Anmuth gar keine Rücksicht genommen ist (XIV, 5, 11; IV, 8).

Zusatz

über Plautus und die Komödie der Alten.

In vorstehender Abhandlung „über die Poetik des Aristoteles“ habe ich behauptet: seine Theorie reiche für die Komödie in unseren Zeiten weit weniger aus, als für die Tragödie. Hiedurch ist mittelbar ein Vorwurf gegen die Komödie der Griechen und Römer ausgesprochen, welchen einigermaßen näher zu begründen dieser Zusatz bezweckt.

Zuvörderst rede ich nur von dem, was wir aus jener Zeit wirklich haben und kennen, nicht von dem Verlorenen und den Hypothesen über Werth oder Unwerth desselben. Ferner steht Aristophanes (den Formen und dem Inhalte, der Poesie und Politik nach) so allein da, daß Vergleichen zwischen ihm und den Werken neuerer Dichter unmöglich erscheinen. Es bleibt also nur die mittlere und neue Komödie der Griechen übrig, welche wir fast ausschliessend durch Plautus und Terenz kennen. Kein Stück dieser beiden Männer kann für originell und römisch gelten, sie sind nur Nachahmer, Bearbeiter, und Werth oder Unwerth ist vorzugsweise den griechischen Vorbildern zuzuweisen. Daß hie und da ein römischer Beamter, eine römische Strafe, ein römisches Thor u. dgl. genannt wird, kann die völlig fremde Sitte und Handlungsweise nicht umgestalten, nicht schaffenden Dichtergeist erweisen.

Betrachten wir nun zuvörderst die Form dieser, besonders der plautinischen Lustspiele, so ist die Erklärung des Zusammenhangs, die Exposition, gewöhnlich in den Prolog gelegt; ja die *Cistellaria* hat deren zwei, nämlich Akt I, Scene 2 und Akt I, Scene 3, wo der Gott *Auxilium* auftritt und dem Dichter allerdings Hülfe leistet, indem er alles Nöthige erzählt. Ferner steht Prolog und Exposition im *Miles gloriosus*, merkwürdig und abweichend, an der Spitze des zweiten Akts. Wer diese Prologe gesprochen habe, ist nicht überall mit Sicherheit abzunehmen; einige Male gewiß eine Person, die weiterhin nicht auftrat, andere Male z. B. im *mercator*, ein Mitspielender.

Wenn der Tragiker Euripides über die Art, wie er den Prolog behandelt, getadelt worden ist, so verdient der komische Dichter gleiche Vorwürfe: Aristoteles würde behaupten, der rechte Anfang sei nicht gefunden und die Handlung werde nicht aus und durch sich verständlich. Andererseits ist damit freilich nichts gewonnen, daß man den Prolog als solchen wegstreicht, lange Erzählungen aber irgend einem Mithandelnden in den Mund legt. Nur zu viel neuere Lust- und Trauerspiele haben solche versteckte, oder vielmehr offenbare Prologe.

Als einen, in unsern Zeiten weit weniger hervortretenden Übelstand, betrachte ich dagegen die Unzahl von Monologen und das abwechselnde Sprechen mehrerer, ohne sich zu hören und zu antworten. Diese kunstlose Methode löset eigentlich das Drama auf, und führt aus dem Handeln ins bloße Überlegen, ja Schwatzen. So sind ganz, oder doch zum Theil, Monologen: *Bacchides* Akt II, Scene 1 und 2 hintereinander (wo natürlich der zuerst Sprechende genau abgehn muß, wenn der andere kömmt), dann Scene 4 und 5; Akt IV, Scene 1, 4, 5, 8 der Schluß, 9 der Anfang und 10. Ferner *Pseudolus* I, 4; II, 1, 3; III, 1; IV, 3, 5 und die erste Hälfte der 7^{ten} Scene; IV, 8; V, 1. In den *Menächmen*: I, 1, 2; II, 3; III, 1 und der Schluß der 3^{ten} Scene: IV, 2 Anfang und Schluß; V, 3, 5 Anfang und Schluß; V, 6; V, 7 am Schlusse.

Im *Mercator*: Charinus als Prolog, dann I, 1 der Anfang; II, 1; II, 3; III, 2; III, 4 Anfang und Schluß; IV, 2; IV, 4 Schluß; IV, 6; V, 1, und 2 der Anfang. In den *Capteivei* folgen drei Scenen als Monologen aufeinander (III, 1, 2, 3) u. s. w.

Was die jetzige Abtheilung der Stücke in Scenen und Akte anbetrifft, so ließe sich dabei wohl Manches bessern (z. B. in der *Aulularia* der 3^{te} Akt mit der 4^{ten} Scene des zweiten beginnen u. dgl.); Anderes dürfte, selbst nach einer Verständigung über die leitenden Grundsätze, immer als Unvollkommenheit zu betrachten sein. Denn wenn man jene Abtheilung nach Akten und Scenen auch nicht für antik will gelten lassen, so bedarf doch jedes Drama einer innern, harmonischen Gliederung, gewisser Abschnitte, Ruhe- und Wendepunkte. Und hiebei finden sich im Plautus sonderbare Erscheinungen. In der *Cistellaria* z. B. kommt der Umfang der drei letzten Akte kaum einem gleich; im *Miles gloriosus* hat der erste, und im *Pönulus* der zweite Akt nur eine Scene, in der *Casina* der erste Akt eine, der zweite acht

Scenen. Der Grundsatz: wo neue Personen aufträten, begänne allemal ein neuer Akt, legt mehr Gewicht auf diesen Nebenumstand, als darauf, ob der Gang der Handlung einen Abschnitt, eine Pause verlangt; und obenein wird er nicht folgerecht durchgeführt, denn in der *Casina* z. B. ist Stalino während der letzten Scene des zweiten Akts und der ersten des dritten auf der Bühne, und eben so tritt im zweiten Akt der *Mostellaria* nur eine Person zu den übrigen hinzu.

Am Schlusse jedes Lustspiels folgt nicht allein regelmässig die Bitte um Beifall, sondern einige Male (so in der *Casina* und *Cistellaria*), wo die Handlung nicht völlig zu Ende gebracht ist, wird den Zuschauern das Fehlende zur Beruhigung erzählt und ihnen gesagt, das Stück sei zu Ende, welches Verfahren wohl als ein mangelhaftes zu bezeichnen sein dürfte.

Die angeblich aristotelische Regel von der Einheit der Zeit wird oft und (z. B. in den *Captivei*) sehr überschritten. Ja einige Male legt man sogar zu wenig Gewicht auf die zur Handlung schlechthin nothwendige Zeit. Im *Mercator* z. B. (IV, 4) geht Syra, während Lysimachus nur zehn Verse spricht, zu dessen Schwiegervater, und kehrt mit der Nachricht zurück, er sei auf dem Lande. In den *Bacchides* geht Mnesilochus, während Pistoklerus nur vier Verse sagt, zu seinem Vater, erzählt ihm eine sehr verwickelte Sache und verschafft mit Mühe einem betrügenden Sklaven Verzeihung, was innerhalb der Zeit ganz unmöglich ist. Dieser Übelstand fällt dahin, wenn man den Akt mit der fünften Scene schliesst, was aber freilich in andere Schwierigkeiten verwickelt. Eben so unbegreiflich bleibt, wann Chrysalus den zweiten Brief von Mnesilochus schreiben lässt? denn IV, 4, wo beide sich trennen, ist davon noch nicht die Rede, und sie kommen gar nicht wieder zusammen. Vielleicht erklärte sich die Sache am leichtesten, wenn der Akt nach der achten Scene zu Ende ginge, oder doch ein Zeitablauf angenommen, und die Bühne leer würde.

Genauer, meinen Einige, habe man es mit der Einheit des Orts genommen; kann man denn aber von einer solchen Einheit sprechen, wo der Ort so ganz bestimmungslos, so negativ genommen wird, dass er eigentlich gar nicht mitspielt, sondern nur einen Raum bezeichnet, hinreichend, dass Leute daselbst gehn, stehn und reden können? Zuletzt heisst es freilich: dieser Raum sei eine Strafse, mit welcher Erklärung oder Dekoration aber gar nichts gewonnen ist; denn es fragt sich: warum kommen denn die Leute

auf die Straſſe? Ihr Erscheinen und Zusammentreffen ist nur zu oft ganz willkürlich, ja abgeschmackt, z. B. wenn Eunomia in der *Aulularia* (II, 1, 14) aus ihrer Wohnung auf die Straſſe geht, um sich hier mit ihrem Bruder freundlich und heimlich zu besprechen, Eben so unnatürlich wird im *Miles gloriosus* die Straſſe zu einer geheimen Berathung auserwählt, wo die Sprechenden natürlich in steter Besorgniß bleiben, daß jemand um die Ecke kommen und sie sehn werde. Selbst die sonst realistischen Liebes-scenen sind dahin gelegt, weshalb der Sklave Palinurus im *Curculio* (I, 3, 30) sehr mitleidig sagt:

Viden' ut misere moliuntur! Nequeunt complecti satis.

Wäre die Einheit des Orts damit gewonnen, daß man alle Leute auf die Straſſe schickte, so könnte man vielen neuern Lustspielen diesen Vorzug verschaffen. Ich halte es aber vielmehr für einen wesentlichen Vorzug, daß der in den alten Lustspielen ganz abstrakte, leere Raum, in den trefflichsten Lustspielen der neuern Zeit ein concreter, bestimmter, mitspieler, individueller geworden ist. Erst dadurch ist die ächte Mannigfaltigkeit zu einer höhern Einheit gefunden, es erheben sich die Umgebungen zu mithandelnden Personen, und ein Reichthum von Gedanken und Gefühlen dringt auf uns ein, der in jenem leeren Raume gar nicht erzeugt werden kann, oder sogleich verschwindet. Zum Beweise versuche man nur einmal Romeo und Julie, oder den Kaufmann von Venedig aller positiven Ortsbestimmungen zu entkleiden und in einer negativen Wüste abzuspielen; wie viel von dem Edelsten und Schönsten müßte dabei zu Grunde gehn, ja rein unmöglich erscheinen.

Obschon diese Einreden gegen das mehr Formale nicht unerheblich sind, läßt sich doch gegen die Fabeln, Charaktere, mit einem Wort gegen alles Wesentliche, noch mehr anführen.

So ist zuvörderst die Zahl der erscheinenden Charaktere sehr gering; ja statt der Individuen treten eigentlich nur allgemeine Begriffe auf: ein prahlerischer Soldat, ein Schmarotzer, Alte zu strenge oder zu mild, Söhne ohne Geld, Huren und Hurenwirthe, erschöpfen fast den ganzen Kreis der komischen Begriffe. Daß nun diese Begriffe in verschiedenen, wenig anders gewendeten Fabeln im Ganzen dasselbe abspielen, zeigt eher Armuth, als Reichthum.

Nicht selten beruhen die Fabeln und Wendungen weit mehr auf Lüge, Willkür und Zufall, als auf den innern, nothwendigen Gang der Handlung; nicht selten sind sie so geringhaltig, ja unwürdig, daß sie eine künstlerische Behandlung weder verdienen, noch erlauben. Im *Curculio* z. B. besteht der Hauptwendepunkt darin, daß der Parasit einen Ring stiehlt, womit andere betrogen werden. Vor allen Dingen ist aber das Verhältniß der Geschlechter und die Ansicht von der Liebe nicht zu rechtfertigen. Wenn wir nämlich auch zugeben, daß diese in unsern Tagen oft zu sentimental und schwächlich erscheint, Kraft, Muth und Thätigkeit zerstört, und daß man sich in Andeutung und Behandlung des Physischen viel zu ängstlich benimmt; so finden sich doch in jenen alten Lustspielen weit schwerere Gebrechen. Von würdigen Ehen und edler Liebe ist fast nirgends die Rede, alles dreht sich um Schulden machen, betrügen und huren. Der Einwand: man würde es im Alterthum für unschicklich gehalten haben, wenn edle Frauen und unbescholtene Mädchen im Lustspiele aufträten, hat seinen guten Grund; verstärkt aber nur unsere Behauptung, daß man nicht verstand diese höhern Richtungen in die Kunst, zur Reinigung und Verklärung derselben, aufzunehmen. Ja wir behaupten mit Schleiermacher (Platons Werke III, 1, S. 34), daß nicht bloß die Komiker, sondern auch die Philosophen (einschließlich Platons) in der bloß sinnlichen Ansicht des Geschlechtsverhältnisses befangen waren. Mithin hätten zuletzt die ehrbaren Frauen und Mädchen keine wesentlich höhere Ansicht auf die Bühne bringen können; die Liebe, in ihrer edelsten Entwicklung, ist eine neuere, germanisch-christliche Erscheinung.

Im *Pseudolus* erhebt der Vater großen Lärm über die Liebschaft seines Sohnes und die sich daran knüpfenden Ausgaben. Als aber *Pseudolus* den Hurenwirth um das Mädchen betrogen hat und sagt:

— *Mulier haec* (V, 2, 15)

Feci cum tuo filio libera accubat;

antwortet der Vater:

Omnia, ut quidquid egisti ordine, scio!

Im *Mercator* ist der Vater auf unwürdige Weise Nebenbuhler des Sohnes, und es heißt:

Ne quisquam posthac prohibeto adolescentem filium,

Quin amet et scortum ducat (V, 4).

Als Zeichen guter Lebensart rühmt im *Miles gloriosus* III, 1 ein Alter von sich:

Neque ego usquam alienum scortum subigito in convivio.

In der Casina lieben Vater und Sohn ein Mädchen, und jeder will sie verheirathen, um bequemer mit ihr leben zu können; ja der Alte sagt seinem Bräutigam diese Absicht, ohne Widerspruch von ihm zu erfahren.

Ein andermal (*Bacchides* II, 1) muß ein Pädagog dem jungen Herrn ins Hurenhaus folgen, welcher in dessen Gegenwart *manum sub vestimenta ad corpus detulit Bacchidi*. Auf Klage des Erziehers giebt der Vater zur Antwort: er habe es auch so gemacht, und das Ende ist, daß *apud lenones rivalis filiis fierent patres!* Ähnliches geschieht in der *Asinaria*.

Am schwersten zu rechtfertigen unter allen dürfte endlich der *Amphitruo* sein. Auf die Gefahr, ein puritanischer Pedant gescholten zu werden, will ich nicht läugnen, daß mir Merkurs Kuppeln für seinen Vater, die doppelte Schwangerschaft, Jupiters Benehmen an dem Tage der Niederkunft, das Verlangen, *Amphitruo* solle sich alles noch zur Ehre rechnen, daß dies und Ähnliches mir nicht der ächten, komischen Heiterkeit und Schönheit angemessen erscheint. Ich kann mich der Empfindung nicht erwehren: hier zeige sich ein *μαγόν* der Sitten und des Gefühls, eine Unnatur in den Geschlechtsverhältnissen, eine widerwärtige Stellung von Göttern und Menschen, die nicht bloß das Conventuelle verspottet, sondern das Edelste und Wesentlichste mit Füßen tritt, und niemals hätte Gegenstand neuerer Nachahmung werden sollen.

Und bei all dieser Freiheit, ja Frechheit der Behandlung, fehlt es doch an recht lustigem und übermüthigem Witze; die meisten Charaktere halten sich in trockener Mittelmäßigkeit, oder werden Karikaturen, wie z. B. die Schmarotzer und Prahler. Falstaff ist reicher, eigenthümlicher, persönlicher, witziger, als jene verwandte Charaktere des Alterthums. Mit der bisweilen vorgebrachten Rechtfertigung: Charakterkomödien bedürften der Individualität weniger oder gar nicht, kann man sich so wenig begnügen, als wenn jemand sagte: die Individuen bedürften keines Charakters. Beim Lesen des Plautus ist der Gedanke fast unabweislich: ob denn das Verwickeln und Entwickeln solcher Historien, Betrug, Lügen, Geldnoth, Beischlaf, Prügel u. dgl. wirklich Poesie sei, ob dies, so gestellt, nicht unter derselben liege, und das poetische Lustspiel wesentlich von diesen

Dramen verschieden sein müsse? Meines Erachtens gehören zu jenem andere Ereignisse, Personen, Leidenschaften, Ansichten, Gefühle.

Auch werden die gerügten Mängel keineswegs immer durch Gewandtheit der Behandlung ausgeglichen. Manche Scenen kehren durchaus ähnlich wieder, z. B. Prahler und Schmarotzer, Boten, die da schreien und alles vor Eile umzurennen drohn, während sie den nicht erblicken, den sie suchen, weil ihre entbehrlichen, anderweiten Reden noch nicht zu Ende sind (z. B. *Curculio* II, 3: *Epidicus* II, 2). Oft rückt die Handlung, solcher breiten Reden willen, nicht von der Stelle (z. B. *Miles gloriosus* III, 1; *Mercator* V, 2), ja in dem letztgenannten Stücke (I, 2) schwatzt ein Sklave 78 Verse, ehe er zu dem kömmt, was er seinem Herrn eiligst erzählen will, und zwar sind diese Umschweife keineswegs so wohlbegründet und lustig, wie etwa die Lancelot Gobbo's im Kaufmanne von Venedig. Überhaupt will mir die so oft gepriesene *vis comica* der plautinischen Lustspiele nicht recht einleuchten. Zu eigentlichen Schlägen des Witzes kömmt es seltener, als zu Schlägen anderer Art, und des Lächerlichen ist weit weniger, als bei den vorzüglichsten der neueren Lustspieldichter.

Wie das falsche Verhältniß der Geschlechter alle höhere, geistige Liebe, würdige Familienverhältnisse, wechselseitige Hingebung, Bezugnahme auf lebenslängliche Einigung u. s. w. ganz zurückdrängt; so verdirbt das Verhältniß der Sklaven eine Menge von Situationen, die sich itzt freier, und schon deshalb mannigfacher darstellen. Die Heinriche und Pernillen, Bediente und Kammerjungfern, *Gratiosos* und *Clowns* bieten ganze Reihen von Individuen, während sich bei den Alten alle auf zwei bis drei Formen reduciren. Die Wichtigkeit, welche selbst Aristoteles auf die Wiedererkennungen legt, und ihr häufiges Vorkommen, deutet ebenfalls einen Mangel der öffentlichen Verhältnisse an; denn Raub, Verkaufen, Aussetzen der Kinder u. dgl. führt zu jenen Verwickelungen und zufälligen Lösungen. Man stelle den 20 plautinischen Lustspielen 20 von Calderon und Molière, oder eine geringere Zahl Shakspeare's gegenüber, und es dürfte leicht werden zu beweisen: daß hier die Fabeln reicher sind, die Charaktere mannigfacher und individueller, der Witz treffender, die Handlung sittlicher und edler, und der Scherz dennoch lustiger und ergreifender.



Darum verschieden sein müsse? Meines Erachtens gehören zu jedem andern Ereignisse, Leiden, Leidenschaften, Ansichten, Gefühle.
Auch werden die geringsten Mängel keineswegs immer durch Gewaltthat der Behandlung ausgeglichen. Manche Szenen kehren durchaus ähnlich wieder, z. B. Priester und Schmeichler, Boten, die da schreien und alles vor sich her treiben, während sie den nicht erblicken, den sie suchen, weit ihre erschaffen, und werden nicht zu Ende sind (z. B. Antwort II, 2; Apollon II, 2). Oft rückt die Handlung solcher dicken Rollen willig, nicht von der Stelle (z. B. Philokles II, 4; Alkestis V, 2), so in dem letztgenannten Stücke (I, 2) schwärzt ein Sklave 73 Verse, ehe er zu dem können, was er seinem Herrn erzählt will, und zwar sind diese 73 Verse keineswegs wohlgeordnet und häufig, wie etwa die Iamben des Goldes im Kainismus von Venedig. Überhaupt will mir die so oft gebrachte von Kommen der platonischen Beispiele nicht recht einleuchten. Ein eigentliches Beispiel des Kommen kommt es seltener, als an Schönen anderer Art, und das Lächerliche ist weit weniger, als bei den vorzüglichsten der neuen Fabeln.
Wie das Lächerliche Verhältnis der Geschlechter alle höhere, geistige Liebe, wichtige Familienverhältnisse, gesellschaftliche Hinsicht, Begegnung und Lebensgeschichte, so wenig als die, so wenig als die Verhältnisse der Sklaverei, die von Kommen, die sich nicht lösen, und schon deshalb unauflöslich darstellen. Die Lächerliche und Fabelhafte, die nicht und Trauergefühle, Caros und Vorurteile ganze Reihen von Individuen, verbunden sich bei den Alten alle mit zwei bis drei Personen verbunden. Die Lächerliche, welche nicht Aristoteles auf die Wiederholungen legt, wo sie hat, liegt in Kommen, damit ebenfalls ein Mangel der öffentlichen Verkehrnisse an: denn Kommen, Verkannte, Ansätze der Kinder nicht führt zu neuen Verbindungen und zu neuen Lösungen. Man stelle den 30 platonischen Ansätzen 30 von Goldson und Molière, oder eine geringere Zahl Shakespeares gegenüber, und es dürfte leicht werden zu beweisen, daß hier die Fabel reicher noch, die Charaktere manniglicher und individueller, der Witz lebendiger, die Handlung sittlicher und edler, und der Stoffe durchsichtiger und eigentlicher.



Raumer, Friedrich <<von>>,

Über die Poetik des Aristoteles und sein Verhältniß zu den neuen
Dramatikern gelesen in der Königl. Akad. der Wiss. am 18. Januar 1828

Berlin 1829

Regensburg, Staatliche Bibliothek -- 999/4Hist.lit.340

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11062049-7